

Christof Schalhorn

Das Theater Robert Musils

*Problematik und Verhältnis von Theaterbegriff und
Dramatik*

*Ein gutes Stück muß sich in seiner Tiefe
genauso schnell entwickeln wie an seiner Oberfläche;
poetische Worte reichen nicht aus, wenn dem Stück
der innere poetische Zusammenhang fehlt:
die nach und nach enthüllte Idee,
die sich hinter dem Ganzen verbirgt.*

*In seinen stärksten Momenten zielte Williams
direkt auf das Herz der Gesellschaft und ließ ihr
seine Stimme, und zwar in einem Stil, der ihr
vertraut war, einem erhöhten, visionären Realismus.*

Arthur Miller (1993)

Vorbemerkung	6
Einleitung	8
Musils Theaterzeit.....	8
Die Forschung zu Musils Theaterschriften.....	10
Themenbestimmung und Gliederung der Arbeit	12
Exkurs: Zur Frage einer Ästhetik bei Musil	16
A) Musils Theater- und Dramentheorie: Der Ideal-Realismus	20
1. Theorie des Dramas, Theaters und der Kunst.....	20
1.1. Drama und Bühne im besonderen.....	20
1.1.1. Das Drama.....	22
(a) Inhalt.....	24
(b) Form (Handlung, Figuren und Sprache).....	27
(b') Handlung.....	28
(b'') Figuren (Charaktere)	29
(b''') Sprache	30
(c) Allgemeine Gestaltungsprinzipien und Wirkungsästhetik.....	31
(c') Allgemeine Gestaltungsprinzipien.....	31
(1) Formalästhetik	31
(2) Realismus.....	33
(c'') Wirkungsästhetik.....	35
(d) Dramatische Gattungen.....	36
(d') Tragödie und Komödie.....	36
(1) Tragik/Tragödie	37
(2) Komik/Komödie	39
(d'') Andere Dramentypen	39
(e) Zusammenfassung.....	40
1.1.2. Die Bühne.....	41
(a) Schauspieler	41
(b) Ausstattung (Bühnenbild)	48
(c) Regie	49
1.2. Theater, Dichtung und Kunst allgemein	50
1.2.1. Die Inszenierung als Werk und das Theater als Institution	50
(a) Die Inszenierung als Werk	50
(b) Wirkung und Zweck der Theateraufführung	51
(c) Die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters.....	53

1.2.2. Die poetologische Ästhetik Musils allgemein.....	54
(a) Dichter	54
(b) Poetisches Kunstwerk	55
(c) Dichtung und Kunst	57
2. Das Verhältnis von Musils Dramen- und Theaterbegriff zur Tradition und zeitgenössischen Gegenwart – Historische Einordnung	58
2.1. Die historische Zuordnung des Dramenbegriffs	60
2.1.1. Das Verhältnis zur Tradition	60
(1) Goethe.....	60
(2) Hegel	61
(3) Hebbel.....	62
2.1.2. Das Verhältnis zur zeitgenössischen Gegenwart	64
2.2. Die historische Zuordnung des Theaterbegriffs.....	67
2.2.1. Das Verhältnis zur Tradition	67
(1) Dichter-Theater.....	67
(2) Rang und Zweck	68
(3) Werk (Schauspieler, Ausstattung, Regie).....	70
2.2.2. Das Verhältnis zur zeitgenössischen Gegenwart	72
3. Gegenläufiges zur Theorie des Ideal-Realismus in den Theaterschriften	73
 B) Vergleich des Ideal-Realismus mit Musils programmatischen ästhetischen Theorien	77
1. Musils programmatische Theorien	77
1.1. Die Theorie der (Nicht-) Ratioidität (von 1918).....	78
1.2. Die Theorie des "anderen Zustands" (von 1925)	80
(1) Normalzustand.....	81
(2) Anderer Zustand	82
(3) Kunst und Dichtung	82
1.3. Die Unterschiede zwischen beiden Theorien.....	84
1.4. Die Probleme beider Theorien.....	85
2. Vergleich beider Theorien mit dem Ideal-Realismus – Die Realismusproblematik ..	87
2.1. Vergleich.....	87
2.2. Exkurs: Die Realismus-Debatte um Musil	88
 C) Die Dramen Musils im Vergleich mit seinen ästhetischen Theorien.....	91
1. "Die Schwärmer"	91
1.1. Inhalt und Aussage	91
1.1.1. Die ideologischen Positionen	92
(a) Die Position der Normalen.....	93

(1) Josef.....	93
(2) Fräulein Mertens	93
(3) Stader.....	94
(b) Die Positionen der Schwärmer und Marias	94
(1) Thomas	94
(2) Anselm.....	96
(3) Regine.....	97
(4) Maria	97
1.1.2. Die Aussage des Dramas	98
1.2. Form.....	99
1.2.1. Handlung.....	99
1.2.2. Sprache und Dialogik	101
(1) Dialogführung.....	102
(2) Themen	102
(3) Stil	103
1.2.3. Figuren und Psychologie	104
1.2.4. Raum und Bühne (Gestaltung allgemein)	106
1.3. Resümee	108
2. "Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer"	112
2.1. Inhalt und Aussage.....	112
(1) Bloßstellung von falschem Leben und falscher Kunst	112
(2) Andeutung des wahren Lebens	114
(3) (ironische) Unmöglichkeit des wahren Lebens	114
2.2. Form.....	116
2.2.1. Handlung.....	116
2.2.2. Sprache und Dialogik	117
2.2.3. Figuren und Psychologie	118
2.2.4. Gestaltung allgemein – Komik	119
2.3. Resümee	120
Schluß.....	121
Literatur	126
I) Textausgaben	126
II) Sekundärliteratur	126

Vorbemerkung

Vorausgeschickt seien folgende Hinweise zur Zitierweise. Die zugrundeliegenden Textausgaben sind:

- Die als "Gesammelte Werke" (= GW) 1978 von Adolf Frisé herausgegebene neunbändige Taschenbuchausgabe mit den Bänden 6 bis 9; entsprechend dem zweiten Band der text- und seitenidentisch gleichzeitig erschienenen, gebundenen Ausgabe in zwei Bänden. Da die Paginierung durchgängig ist, wird bei den Zitatenachweisen auf die Bandangabe verzichtet und allein die Seitenzahl im Anschluß an das Zitat (in Klammern und kleinerer Schrift) angeführt. Zur Orientierung sei hier die Seitenverteilung auf die Bände aufgeschlüsselt:
 - S. 7-470 Band 6: Prosa und Stücke
 - S. 473-974 Band 7: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches
 - S. 977-1437 Band 8: Essays und Reden
 - S. 1441-1951 Band 9: Kritik
- Die 1976 ebenfalls von A. Frisé in zwei Bänden herausgegebenen "Tagebücher"; ein *T* vor den Seitenzahlen verweist auf Band 1, der den Text der Tagebücher enthält; bei *T II* erfolgt die Bezugnahme auf Band 2, der Anmerkungen, Anhang und Register umfaßt.
- Die von Frisé 1981 ebenfalls in zwei Bänden veröffentlichten "Briefe"; aus ihnen wird mittels der Kürzels *B* und *B II* zitiert.
- Die 1992 von F. Aspöckberger, K. Eibl und A. Frisé als CD-ROM-Version herausgegebene Transkription von Musils handschriftlichem Nachlaß, die im CIP-Pool von Fakultät 14 der Ludwig-Maximilians-Universität zur Verfügung stand; aus ihr wird zitiert mit Angabe von Mappe, Nummer, Seite und Zeile (z. B. 3/08/134/2-8), sofern die betreffende Textstelle nicht in GW zugänglich ist.

Ansonsten ist anzumerken:

- Musils Orthographie eignet gelegentlich einige Freiheit. Es wird jedoch darauf verzichtet, die Abweichungen von der üblichen Schreibweise kenntlich zu machen. Umgekehrt bedeutet dies, daß das für dergleichen sonst gebräuchliche Zeichen *[!]* ausnahmslos als meine Markierung von Inhaltsaspekten zu lesen ist.
- Für Musilsche Werke und Termini finden die folgenden Kürzel Verwendung: *MoE* für "Der Mann ohne Eigenschaften", *aZ* für der "andere Zustand", die "Schwärmer" für das Drama "Die Schwärmer", *die Schwärmer* unangeführt dagegen für eine in diesem Drama vorkommende Figurengruppe, "Vinzenz" für "Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer", "Skizze" für "Skizze der Erkenntnis des Dichters" sowie "Ansätze" für "Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films".

Abschließend bleibt Andreas und Christopher Dank zu sagen – ganz besonders aber Professor Dr. Jens Malte Fischer für seine Bereitschaft, das Thema "Musil und das Theater" für die Magister-Arbeit anzunehmen.

Einleitung

Musils Theaterzeit

Es gibt ein Zeugnis, in dem die theatrale Existenz Robert Musils (1890-1942) gleichsam geronnen ist, und zwar in ihrer Breite wie in ihrer Tragik: Am 20. April 1929 erscheint in der Berliner Zeitschrift "Das Tagebuch" ein Artikel des Dichters unter dem Titel "Der Schwärmer". Darin *kritisiert* Musil anhand *theoretischer* Reflexionen eine Inszenierung seines eigenen *Dramas* "Die Schwärmer", das am 3. April im Berliner "Theater in der Stadt" Premiere hatte.

Damit sind Musils Funktionen als Kritiker, Theoretiker und Dramatiker des Theaters vollzählig vereint. Was allein fehlt, um das Spektrum möglicher Theaterberufe vollzumachen, ist eine bühnenpraktische oder unternehmerische Tätigkeit, die sich tatsächlich zu keiner Zeit nachweisen läßt.¹

Gleichzeitig spiegelt sich in der Rezension das negative Verhältnis Musils zur theatralen Praxis seiner Zeit. Denn das Schauspiel "Die Schwärmer", das Musil immerhin vor dem MoE als sein Hauptwerk ansah (vgl. 954), war bereits 1921 erschienen. Es hatte jedoch trotz Musils intensiver Bemühungen² und seiner Dotierung mit dem Kleistpreis nie eine Bühne gefunden. Die kritisierte Inszenierung im Jahre 1929 war also seine Uraufführung.

Vor allem aber war sie ein kompletter Mißerfolg: Einhellig lehnte die Kritik das Werk ab, darunter der von Musil hochverehrte Alfred Kerr.³

Das eigentlich Tragische liegt allerdings darin, daß Musil sich berechtigt fühlen konnte, die Schuld an dem Desaster dem Theaterapparat zuzuschreiben: Der Bühnenverlag hatte gegen seinen Protest die Inszenierung einer derart gekürzten Fassung der "Schwärmer" gestattet, daß Musil darin die Ursache für die allseits beklagte Unverständlichkeit des Stückes glaubte sehen zu können.

Musils Reaktion in dem Artikel besteht nun – worauf es hier allein ankommt – nach einer Klarstellung der äußeren Umstände fast ausschließlich in einer Darlegung seiner *Theaterästhetik*. Dabei werden stellenweise rein philosophische Bezüge zu Kunst- und Lebensauffassung hergestellt. Erst im letzten Absatz kommt Musil mit der Frage "Sind nun die Schwärmer ein Lesestück?" auf den Anlaß und eigentlichen Gegenstand der Auseinandersetzung zu sprechen.

¹ Vgl. hierzu und für das Weitere die einschlägigen biographischen Abrisse zu Musil: Amtzen 1980a, 13-93, Corino 1988, Luserke 1995.

² Zeugnis dessen sind vor allem Musils Briefe: z. B. B 201ff., 206ff., 231ff.; siehe auch Corino 1988, 296f.

³ Für Einzelheiten sei verwiesen auf die umfassende Dokumentation von Murray G. Hall: Der "Schwärmer"- Skandal 1929. In: MuK (= Maske und Kothurn) 21 (1975), H.2/3. S. 153-186. Außerdem: Corino 1988, 300-303.

Eine weitere Pointe der Ereignisse besteht in dem Umstand, daß sich Musil mit der "Schwärmer"-Thematik werkgeschichtlich in eine Phase der eigenen Vergangenheit begab.⁴ Denn Ende der 20er Jahre hatte er sich längst als seinem Haupt- und Lebenswerk ausschließlich der Arbeit am MoE zugewandt.⁵ Es ist nun gerade die vorangegangene Phase, die den Schwer- und Höhepunkt von Musils Tätigkeiten als Theaterkritiker und -theoretiker sowie Dramatiker umfaßt und damit das, was als Musils Theaterzeit zu bezeichnen ist:

Ihren Beginn markiert – von 1918 bis 1920 – die intensivere Bearbeitung und schließlich Beendigung der (freilich lange vorher begonnenen) "Schwärmer". Ab 1920 erfolgt dann Musils ergebnislose Bemühung um Aufführungen, 1921 die Veröffentlichung des Stücks und 1923 die Kleistpreis-Dotierung. Nach diesem Auftakt als *Dramatiker* fällt noch ins Jahr 1921 Musils Tätigkeit als festangestellter *Theaterkritiker* der "Prager Presse", für die er vom März 1921 bis zum Februar 1924 die Wiener Theaterereignisse rezensiert. Im gleichen Zeitraum erscheinen auch noch einzelne Kritiken in Berliner Blättern ("Der Feuerreiter", "Der Tag", "Der Abend") und der "Deutschen Zeitung Bohemia". Vom Februar bis zum Oktober 1924 schreibt Musil dann nur noch erst für die "Deutsche Allgemeine Zeitung" und schließlich für "Der Morgen". In allen Fällen bildet ausschließlich die *Wiener Theaterszene* den Gegenstand der Rezensionen. Daneben verfaßt Musil zwischen 1922 und 1924 die drei großen *Essays* "Symptomen-Theater" I und II sowie "Der 'Untergang' des Theaters" für "Der Neue Merkur" und äußert sich zwischen 1924 und 1926 dreimal bei Umfragen zu Theaterbelangen.

Als letzte *dramatische* Arbeit fällt in diesen Zeitraum die schnell geschriebene, 1923 im Berliner "Lustspielhaus" uraufgeführte und im Jahr darauf veröffentlichte Posse "Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer". Sie wird im Jahre 1924 noch an zwei weiteren Bühnen in durchschnittlicher Häufigkeit gespielt.⁶

Insgesamt sticht also die Zeit nach dem Krieg bis in die Mitte der 20er Jahre als spezifische werkgeschichtliche Epoche markant hervor.⁷ Allerdings sind gleichzeitig

⁴ Zur Annahme unterschiedlicher Phasen in Musils Werk-Biographie vgl. Freese 1981, 252l.: "Trotz der durchgehenden Entwicklungslinien und Konstanten oder verschiedener langanhaltender Einflüsse im Werke Musils können wir nicht an der Tatsache abzugrenzender Phasen in seinem Leben und Denken vorbeigehen."

⁵ Zur komplexen Datierungsfrage des MoE vgl. Arntzen 1980a, 56ff, besonders, daß "von einer konzentrierten Arbeit am Roman wohl erst seit 1923/24 gesprochen werden [kann]." (S. 62)

⁶ Für Einzelheiten vgl. Arntzen 1980a, jeweils zu den einzelnen Artikeln, und Schneider 1973, 195ff., zu den Aufführungen von "Vinzenz". Ansonsten ist als Theaterarbeit Musils in besagtem Zeitraum noch auf das 1918/19 entstandene sowie 1920 und 1922 erschienene Vorspiel zu dem – darüber hinaus nicht ausgeführten – Melodrama "Der Tierkreis" zu verweisen (siehe Arntzen 1980a, 183f.).

⁷ Neben Berghahn 1963, in dem Kapitel "Theater – und die Sendung des Dichters", und anderen stellt auch Corino 1988 die Jahre 1919 bis 1924 unter die Überschrift: "Symptomen-Theater" (S. 261-317). Musil hatte allerdings schon früher am Theater Interesse und verfaßte auch einige Aufführungskritiken. Musil selbst berichtet (T 915), daß in Brunn (also in den Jahren 1898-1902) "beinahe mein erstes literar. Auftreten das als Theaterkritiker des 'Volksfreund' gewesen wäre." Allgemein zu Musils Theaterverhältnis in dieser Zeit vgl. Karl Corino: Zwischen Mystik und Theaterleidenschaft. Robert Musils Brünner Jahre (1898-1902). In: Strutz/Strutz (Hrsg.) 1983, S. 11-28. – Musils spätere Beschäftigung mit dem Theater

noch andere, nicht-theatrale Arbeiten entstanden, wie der Erzählungenband "Drei Frauen" und zahlreiche Essays speziell literaturtheoretischen oder allgemein kulturphilosophischen Inhalts.

Wurden bei der Wiederentdeckung Musils in den 50er Jahren, die ganz im Zeichen des MoE stand, seine *Dramen* schon nur eher beiläufig rezipiert, so erfolgte die Bekanntschaft mit Musils *theoretischen Theaterarbeiten* erst 1965 anlässlich ihrer gesammelten Herausgabe durch M.-L. Roth. Ergänzt, korrigiert und geordnet sind sie in der Frisé-Gesamtausgabe von 1978 auf dem bislang letztgültigen Stand.⁸

Der Kernbestand dessen, was hier im folgenden als *Musils Theaterschriften* behandelt wird, umfaßt 83 Rezensionen (davon eine nachgelassene)⁹ sowie die erwähnten je drei Essays und Umfragenbeiträge.

Die Forschung zu Musils Theaterschriften

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Theaterschriften begann in einem ihre Herausgabe begleitenden Essay von M.-L. Roth sowie der Reaktion S. Melchingers darauf in "Theater heute" (1965). Abgesehen von einem Aufsatz von P. Stefanek aus dem Jahr 1973 fällt die Zeit der bislang intensivsten Auseinandersetzung der – so gut wie ausschließlich deutschsprachigen Forschung – erst in die späten 70er bis Anfang der 80er Jahre. Hier sind zu nennen die Dissertationen von U. Tiebel (1978, 1980 leicht überarbeitet als Buch) und M. Meister (1979) sowie Aufsätze von H. Arntzen (1980) und M. Meister (1980a, 1980b, 1981). Mit der Dokumentation des 'Internationalen Robert-Musil-Sommerseminars 1984' (erschienen 1985), genauer den Beiträgen von U. Karthaus und P. Stefanek, fand die Diskussion vorerst ihren Abschluß. Von vereinzelt, offenbar kaum rezipierten Nachzüglern sticht lediglich C. Leitgebs Dissertation zur Dramentheorie hervor (1989). Mit rund einem Dutzend Arbeiten, von denen nur die zwei Dissertationen Buchumfang besitzen, nimmt sich die Forschungsbilanz recht bescheiden aus – zumal in Relation zu der "fast unübersehbar geworden[en]"¹⁰ Literatur zu Musils Werk insgesamt. Der Bestand reduziert sich noch einmal, insofern eine *Differenzierung* in zwei verschiedene Gesichtspunkte des Themas Musil und das Theater festzustellen ist: auf der einen Seite gibt es den Aspekt der *Theaterkritik*, erweitert zu allgemeiner Zeitkritik, auf der anderen Seite den der *Theatertheorie*. Bei letzterer ist noch einmal zwischen Dramentheorie und Theatertheorie im engeren Sinn zu unterscheiden.

ergab sich aus eher äußerlichen Anlässen, so z. B. 1927 bei dem "Zu Kerrs 60. Geburtstag" verfaßten Essay.

⁸ Siehe allgemein zu Fragen von Rezeption und wissenschaftlicher Kritik Musils den aktuellsten Forschungsbericht von Rogowski 1994.

⁹ Eine thematische Gliederung der Rezensionen findet sich bei Meister 1981, 156f.

¹⁰ Luserke 1995, 2.

Abschließend seien die wichtigsten Arbeiten kurz kritisch vorgestellt:

1) Die Studie von U. Tiebel ist ihrem thematischen Zuschnitt nach sehr umfassend angelegt. Es finden sich u.a. Kapitel zum Kritikenstil, zur Theatersituation in Wien und Berlin sowie zu Musils Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Regiestil, Schauspielkunst und Dichtung. In einem Anhang erfolgt auch die Anwendung der gewonnenen Ergebnisse auf die Posse "Vinzenz". Als Ziel ihrer Arbeit gibt die Autorin an: "die Herausarbeitung von Musils Lösungsvorschlag für die – noch heute aktuelle – Theaterkrise: das 'Dichter-Theater'".¹¹ Dabei deutet der Terminus Theaterkrise an, was die Ausführungen im einzelnen bestätigen: Im Vordergrund steht bei Tiebel entschieden das *kritische* Moment von Musils Theaterschriften. Das führt neben vielfachen Vereinfachungen auch Defizite bei der *Theoriebestimmung* mit sich. Was die Arbeit insgesamt betrifft, ist der Einschätzung von B. Kümmerling zuzustimmen, wonach "dem Buch von Tiebel [...] mehr der Charakter einer Würdigung der Theatervorstellungen Musils als einer wissenschaftlich ergiebigen Untersuchung zu bescheinigen" ist.¹²

2) Weitaus komplexer verfährt M. Meister, welche "die Erarbeitung des Musilschen Theaterbegriffes als wesentliches Ziel" angibt, wobei "die Vielschichtigkeit, Differenziertheit und Widersprüchlichkeit von Musils Denken und Schreiben als historisch bedingt" aufgezeigt werden sollen.¹³ Die mit rund 300 Seiten umfangreiche Arbeit gliedert sich in die drei Hauptteile: "Ästhetik", "Theaterkritik" (hier werden vor allem abgehandelt: "Der Schauspieler", "Der Dramatiker – Das Drama" und "Die Regie") und "Krisis des Theaters". Daran ist der Argumentationsgang abzulesen: Meister geht aus von der These der zentralen Bedeutung der Ästhetik des "anderen Zustands", die sie aus Musils Essay "Ansätze zu neuer Ästhetik" gewinnt und mit den Grundpositionen von Adornos "Ästhetischer Theorie" identifiziert. Über die polemische Seite der letztgenannten Ästhetik ergibt sich der Anschluß an die allgemeine Kulturkritik von Horkheimer und Adorno ("Dialektik der Aufklärung"). Von dort findet die Autorin die Verbindung zurück zu Musil, nämlich zu seiner Zeitkritik.¹⁴ Die Brillanz, mit der Musil hier in den Deutungshorizont der Frankfurter Schule gestellt wird, ist jedoch erkaufte durch eine Reihe von Vereinfachungen und Fehldeutungen. Dies betrifft vor allem die Überbewertung von Musils (ideologischer) Kritik und die folgenreiche Unterstellung der Ästhetik des aZ für die Theatertheorie.¹⁵ Der hier einerseits einem Linksintellektua-

¹¹ Tiebel 1980, 6.

¹² Kümmerling 1987, 554.

¹³ Meister 1979, 2.

¹⁴ A.a.O., 3, 75, 155; ebenso Meister 1980b, 271 ff.

¹⁵ Allerdings verfährt Meister hierbei nicht konsequent, weswegen sich auch die gegenteiligen Einschätzungen finden, so z. B. wenn es heißt: "Im wesentlichen wird von Musil an der Funktion der Kunst, wie sie sich in der Aufklärung herausbildete, festgehalten. Beklagt wird von Musil eben jener Verlust dieser Funktion." (Meister 1979, S. 99; zu dem inhaltlichen Widerspruch dieser Auffassung mit der des aZ vgl. Teil B, 1.2. und 1.4.)

lismus andererseits einem ästhetischen Irrationalismus verschriebene Musil wird sich in beiden Punkten ganz im Gegenteil als *Traditionalist* erweisen, wenn auch als widersprüchlicher.

3) Die Dissertation von C. Leitgeb befaßt sich primär mit Theorie und Praxis des Drama, auf Musils *Theaterbegriff* im engeren Sinne wird nur einführend und so notgedrungen kursorisch eingegangen.¹⁶ Die Ausführungen zur Dramentheorie sind in ihrer systematischen Intention als einzigartig zu bewerten, bleiben jedoch hinter der m. E. gebotenen Ausführlichkeit und möglichen begrifflichen Geschlossenheit zurück. Einmal mehr liest sich die Darstellung in diesem Teil wie eine bessere Aneinanderreihung von Zitaten. Ohnedies legt der Autor das Schwergewicht auf Musils *Praxis* des Dramas (rund 90 gegenüber den 14 Seiten zur Theorie). Eine prinzipielle *Differenz* zwischen Dramentheorie und -praxis – wie sie hier aufzuzeigen versucht wird – sieht Leitgeb nicht.¹⁷

Themenbestimmung und Gliederung der Arbeit

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die *Rekonstruktion* von Musils *Theatertheorie* aus den *Theaterschriften*. 'Theatertheorie' bezieht sich grundsätzlich auf das Phänomen Theater im umfassenden Sinn, d. h.: auf das literarische Drama *und* das Theater im engeren Sinne, also die der *Bühne* zugehörigen künstlerischen Leistungen.¹⁸ Der andere Themenkomplex, die *Kritik*, – etwa die Bestimmung von Musils Kritikerstil, seine Einordnung in die Theaterkritik der 20er Jahre sowie die Frage nach Gerechtigkeit gegenüber dem Kritisierten, also auch dem historischen Quellenwert der Rezensionen – findet hier keine Berücksichtigung. Allein dem Stoffumfang nach stünde hier eine gesonderte Untersuchung an.¹⁹

¹⁶ Leitgeb 1989, 48-73.

¹⁷ Siehe das Kapitel: "'Textimmanente Poetik': Vom Verhältnis von Theorie' und 'Praxis'", a.a.O., 63-80.

¹⁸ An dieser Stelle sei auf die im theaterwissenschaftlichen Kontext einschlägige Problematik der Vieldeutigkeit des Wortes 'Theater' hingewiesen, der sich auch die vorliegende Arbeit nicht entziehen kann: Wie im Text angedeutet, kommt 'Theater' hier vor in der Bedeutung von: 1. die Institution als Kunstform insgesamt, mit allen an ihr Beteiligten, einschließlich des Dramatikers (der Dramatik) – dann ist vom Theater im weiteren Sinn die Rede –, 2. nur die Seite der sinnlichen Präsentation – dann geht es um die Bühne oder Theater im engeren Sinn. Welche Bedeutung vorliegt, bestimmt der Zusammenhang, wobei im Regelfall 'Theater' im weiteren Sinn gemeint ist, wenn der Terminus nicht in Gegenüberstellung zu Drama bzw. Dichtung allgemein verwendet wird – für welchen Fall 'Theater' als Bühne zu verstehen ist. Umgekehrt sind in vorliegender Arbeit die Termini 'Theorie', 'Begriff' und 'Konzeption' – auch in Wortverbindungen wie 'Theatertheorie', Theaterbegriff etc. – synonym verwandt.

¹⁹ Vgl. hierzu Irmgard Pflügler: Theaterkritik in der Weimarer Republik. Leitvorstellungen vom Drama in der Theaterkritik der zwanziger Jahre in Berlin und Wien. Frankfurt a.M. 1981. Musil kommt dort nicht vor. Die Ausblendung des Aspektes von Musil als Kritiker bleibt nicht ohne Einfluß auf den Darstellungsstil der vorliegenden Arbeit: Abzusehen ist nämlich von dem Einbezug aufführungshistorischer Einzelheiten (Spielort, Regisseur, Schauspieler etc.) im Zusammenhang mit der Auswertung von Musils Rezensionen, und zwar sowohl aus Gründen der Umfangsbeschränkung als auch im Sinne der Konzentration auf die Theorie, für deren Rekonstruktion die historischen Realien sekundär

Eine *Rekonstruktion* der Theatertheorie erweist sich als notwendig, weil Musil seine Vorstellungen an keiner Stelle seines Werkes umfassend und zusammenhängend exponiert. Gleichwohl findet sich eine große Anzahl einzelner Bemerkungen zu Theaterbelangen, und zwar in größter Konzentration in den Theaterkritiken.

Daß Musils Rezensionen, wie sich zeigen wird, Stoff genug für eine *theoretische Fragestellung* abgeben, ist keineswegs selbstverständlich. Denn wenn auch prinzipiell gelten muß, daß, wer kritisiert, Kriterien anwendet, die eine theoretische Auffassung widerspiegeln, so sind Klarheit, Konsistenz und Reflektiertheit dieser eigenen Urteilsprämissen in der Kritikerzunft eine eher seltene Tugend. Überwiegend bleiben Aufführungsrezensionen nur deskriptiv oder subjektiv wertend.²⁰

Ganz anders Musil, der sich beinahe im Extrem durch das Gegenteil auszeichnet: Er hebt mit Vorliebe so sehr von der Erörterung der konkreten Inszenierung respektive des Dramas ab, daß diese bisweilen als bloßer Anlaß für eine abstrakte Reflexion erscheinen.²¹ Daß hier Wille und Absicht, ja ein gegen die gängige Kritikerpraxis polemischer Ehrgeiz die Feder führen²², bekundet Musil mehrfach selbst. So heißt es in einer Kritik von Romain "Doktor Knock":

"Ich muß nun allerdings gestehen, daß ich das Beispiel des Doktor Knock ein wenig mißbraucht habe, um etwas von allgemeinerer Wichtigkeit daran zu zeigen."²³

Was für den *historisch*, d. h. an den Kritiken als *Quelle* Interessierten ein Manko darstellen mag (obwohl Musil auch in dieser Hinsicht nicht unergiebig ist), bedeutet damit für eine an Musils *Theorie* orientierte Fragestellung einen Glücksfall. Sie findet reiche Beute. Allerdings ist es zu wenig und sogar irreführend, sich nur an die *explizit* theoretischen, in der Regel programmatischen Äußerungen Musils zu halten. Es gilt vielfach gerade, die unausgesprochenen Prämissen aus konkreten Urteilen herauszuarbeiten (*implizite* Theorie). Das aber ist von den Interpreten bislang nur unzureichend unternommen worden: Man beläßt es beim Rückgriff auf wenige, wenn auch zentrale Kritiken (z. B. die zum Moskauer Künstlertheater) oder – problematischer – bei der

sind. Anstelle von Wiener Lokalkolorit oder dem Schwung der goldenen Zwanziger finden sich hier unvermeidlich – zumindest in den Teilen A) und B) – vergleichsweise abstrakte Begriffstüfteleien und eine spröde Aufzählungssystematik. Inwiefern hiermit auch der Denk- und sogar Rezensionsweise von Musil selbst Rechnung getragen wird, vgl. anschließend im Text.

²⁰ Vgl. allgemein zur Theaterkritik den gleichlautenden Artikel in: M. Brauneck und G. Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek b. Hamburg 1992 (3. Aufl.). S. 988-991.

²¹ Ähnlich Cambi in Strutz 1983 (Hrsg.), 68, sowie Rogowski 1993, 28.

²² In dem nachgelassenen Essay-Fragment "Bedenken eines Langsamen" (von 1933) heißt es noch, es sei "die Theaterkritik so [gewesen], daß man in einer Großstadt wie Berlin acht Zehntel der Kritiker als Ignoranten ansprechen konnte, das Verantwortungsgefühl in Kunstfragen gering; [...]" (1417)

²³ S. 1644. Vgl. außerdem in den Kritiken: S. 1567 ("Aufgabe der Kritik"), S. 1664 ("grundsätzlich wichtige Fragen"). Das Phänomen 'Kritik' hat Musil lebenslang stark beschäftigt, vgl. den Stellennachweis im Tagebuchregister: T II, 1334, oder das nachgelassene essayistische Fragment "(Über Kritik)" (1331ff.). In diesem Zusammenhang sei noch angemerkt, daß Musil seine ästhetischen Bemühungen auch zu dem Zweck unternimmt, um "Grundlagen der Kritik zu schaffen" (1328) (vgl. dazu T 469-472).

Exegese der drei plakativen Essays.²⁴ Das aber führt beinahe zwangsläufig zu Fehleinschätzungen, weil Musil – wie zu zeigen ist – in der Kritikenpraxis von einigen explizit programmatisch geäußerten Ansichten z. T. beträchtlich abweicht. Das gilt vor allem für seine teilweise apokalyptisch anmutende Ablehnung des Theaters generell, wie sie besonders in den Essays zum Ausdruck kommt (z. B. "Der 'Untergang' des Theaters", siehe im einzelnen A, 1.1. und 1.1.1.).

Die genaue Lektüre *aller* Theaterschriften bildete also den Ausgangspunkt und die Grundlage der vorliegenden Arbeit. Dabei ist die Vorgehensweise induktiv. Denn es wird bewußt nicht von einer Musil anderswoher zugeschriebenen *allgemeinen* ästhetischen Theorie ausgegangen (so Meister und Leitgeb), sondern umgekehrt von der Fülle an einzelnen Textstücken.²⁵

Interessanterweise zeichnete sich als Ergebnis solcher Systematisierung das Vorliegen einer Theater- und Dramenästhetik ab, die dem radikal *widerspricht*, was gemeinhin als *Musils allgemeine ästhetische Theorie* gilt (vor allem die bereits erwähnte aZ-Konzeption).

Indem sich schon im Konflikt die Perspektive auf das theoretische *Gesamtwerk* ergab, war es geboten zu fragen, inwieweit sowohl die spezifisch theater- und dramenbezüglichen als auch die allgemeinästhetischen Theoreme aus den Theaterschriften nicht *auch positiv* in Musils übrigen Schriften vorkommen. Denn damit ließe sich auf der einen Seite eine erläuternde Stützung der Resultate aus den Theaterschriften von außen ermöglichen, und auf der anderen Seite ihre Einordnung in Musils *generelle* Denkentwicklung.

Aus diesem Grund wurde das zu untersuchende Textcorpus von den Theaterschriften erweitert auf das gesamte *theoretische* Werk, d. h. Essays, sonstige Kritiken, Reden sowie besonders die Tagebücher. Ausnahmslos unberücksichtigt als Quelle bleiben

²⁴ So heißt es noch bei Rogowski 1993a, 29: Musils "negative experiences with the theatrical scene in Vienna [...] prompted him to formulate his own aesthetics of drama, most notably in the two-part essay 'Symptomen-Theater' [...] and the article 'Der 'Untergang' des Theaters' [...]." Allerdings beläßt es Rogowski nicht bei der Interpretation dieser Essays.

²⁵ Die induktive Vorgehensweise trägt der Beobachtung Rechnung, daß nur im Ausgang von Musils zahlreichen und weitverstreuten Einzelbemerkungen sich eine allgemeine Theorie begründen läßt. Das bedeutet freilich die Notwendigkeit umfassender Dokumentation im Sinne einer weiten Beweisgrundlage. Zugleich ist in Ebenen jeweils höherer Allgemeinheit zu unterscheiden, wie sie in Teil A) zwischen 1.1. und 1.2. sowie zwischen 1.2.1. und 1.2.2. realisiert sind – und zwar, um explizit zu zeigen, daß Musils allgemeine Äußerungen zu Theater, Dichtung und Kunst von den konkreten Einzelurteilen (zu Dramen und Inszenierungen) gedeckt bzw. nur von ihnen her interpretierbar sind. Das aber heißt, daß Wiederholungen nicht nur unvermeidlich sind, sondern ganz im Darstellungsinteresse liegen. – Eine Gefahr dieser Methode liegt natürlich erstens darin, bei Extraktion einer Einzelaussage die Kontextabhängigkeit ihrer Bedeutung zu unterschlagen. Zweitens ist der divergierende literarische Status der betrachteten Texte zu beachten, also die Frage ihres jeweiligen Aussagewertes: eine unverbindlich hingeworfene Tagebuchnotiz kann nicht unbedingt dieselbe Relevanz beanspruchen wie ein für die Öffentlichkeit erarbeiteter Essay. In diesen Zusammenhang gehört des Weiteren das Problem der Überbewertung von Einzelaussagen, das angesichts der Dürftigkeit mancher Musilscher Stellungnahmen kaum zu umgehen ist.

demgegenüber Musils *fiktionale* Werke. Denn obwohl allgemeinästhetische Theoreme bekanntlich gerade den MoE entscheidend strukturieren, kommt ihnen wie jeder Aussage in einem fiktionalen Text ein anderer Status zu als theoretischen Äußerungen in nicht-fiktionalen Schriften. Nur letztere, nicht aber Aussagen von Figuren oder Erzählern in Dichtungen, sind direkt dem Autor zuzuschreiben und von daher für eine Fragestellung wie die vorliegende relevant. In die Musil-Forschung hat diese Einsicht erst in neuerer Zeit als das "Autobiographieproblem"²⁶ Eingang gefunden, nachdem lange Zeit namentlich die Lebens- und Gedankenwelt des MoE unbedenklich mit derjenigen Robert Musils gleichgesetzt worden war.²⁷

Mit Musils *Theatertheorie* ist nur des ersten Teils (A) der Arbeit Erwähnung getan. Ihm zur Seite tritt im zweiten Teil (B) die Diskussion der Probleme, die sich aus der Konfrontation von Musils Theaterästhetik mit seinen programmatischen Theorien ergeben. Im dritten Teil (C) schließt sich die Untersuchung des theatralen *Praktikers* Musil an, indem seine beiden Dramen im Lichte der vorangegangenen Ergebnisse analysiert werden. Der die Arbeit leitende Gedankengang gliedert sich danach wie folgt:

Am Anfang steht die systematische Darstellung von Musils eigentlichem Dramen- und Theaterbegriff (A, 1.1.), indem die Bemerkungen zu Drama und Bühne gesondert ausgewertet werden (1.1.1. und 1.1.2.). Daran unmittelbar anschließend wird das Blickfeld auf Musils Äußerungen zu Theater, Dichtung und Kunst im allgemeinen erweitert (1.2.), wobei zuerst die Inszenierung in ihrer Werkstruktur sowie das Theater als Institution betrachtet werden (1.2.1.) und dann Musils poetologische Ästhetik allgemein (1.2.2.). Darauf wird unter 2. der Versuch gemacht, das Verhältnis von Musils Dramen- und Theaterbegriff zur Vergangenheit und zeitgenössischen Gegenwart zu bestimmen.

Der Nachweis widersprechender Tendenzen in den Theaterschriften (3.) leitet über zu Teil B), wo die bisher gewonnene Theorie mit Musils *programmatischen* ästhetischen Konzeptionen verglichen wird. Diese Konzeptionen werden zuerst getrennt als Interpretation eines jeweils repräsentativen Textes kritisch dargestellt (1.) und anschließend mit der Position aus den Theaterschriften verglichen (2.).

Als dritter Teil (C) erfolgt die kritische Analyse von Musils Dramen "Die Schwärmer" (1.) und "Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer" (2.), und zwar im Hinblick auf die Resultate der Teile A) und B). Hier beantwortet sich die Frage nach dem *Verhältnis* von Theorie und dramatischer Praxis bei Musil.

²⁶ Luserke 1995, 5.

²⁷ Vgl. zur Kritik dieser Verfahrensweise: Luserke, ebd., sowie Henninger 1992, 93.

Exkurs: Zur Frage einer Ästhetik bei Musil

Da im folgenden die Rekonstruktion von Musils Theaterbegriff mit Blick auf eine allgemeinästhetische Systematik versucht wird, kann es geboten erscheinen, vorweg generell die Annahme von so etwas wie einer Ästhetik bei Musil zu erörtern.²⁸

Würde man, was ein Autor selbst über sein Werk sagt, a priori als zutreffend und verbindlich ansehen, müßte der folgende Passus aus einem der letzten Tagebuchhefte für eine Unternehmung wie die vorliegende das Aus bedeuten. Musil schreibt dort nämlich:

"Zu meinen 'ästhetischen' Grundsätzen gehört seit je dieser: Von jeder Kunstregel ist auch das Gegenteil / der Gegensatz / möglich. Keine Kunsterkenntnis hat Anspruch auf volle Wahrheit. Od. ähnl." (T 929)²⁹

Allerdings ergibt sich von Musil selbst schon eine Relativierung dieses ästhetischen Agnostizismus.³⁰ Denn noch unter derselben Ziffer im Tagebuch erinnert Musil unter der Versicherung, er sei "nichts weniger als ein Skeptiker", an seine eigenen "Versuche der Begriffsbildung" und gesteht dann ein: "Die Auseinandersetzung mit der wiss. Ästhetik fehlt aber noch in meinem Leben, zb. mit dem Begriff Geschmacksurteil."

Die hier im Gebrauch des Terminus Geschmacksurteil anklingende Beziehung auf keinen Geringeren als Kant, mit dem Musil sich sein Leben lang auseinandergesetzt hat³¹, findet ihre deutlichste Bestätigung in dem späten öffentlichen Vortrag "Über die Dummheit" (von 1937). Dort beruft sich Musil als Beleg dafür, daß auch *Rationalität* ("Klugheit") in Belangen der Kunst von Bedeutung ist, ausdrücklich auf Kants Geschmacksurteil ("große Formel") (1271) und gibt damit der Überzeugung Ausdruck, daß sich ein Kunstwerk theoretisch beurteilen läßt.³²

²⁸ Als letzte begriffliche Vorklärung ist hier das Verhältnis der Termini 'Ästhetik', 'Poetologie' (bzw. 'Poetik') und 'Theaterästhetik' anzugeben. Grundsätzlich folgt Musil dem üblichen Gebrauch, wonach 'Ästhetik' als die Theorie der Kunst allgemein den Oberbegriff darstellt zu 'Poetologie' als der ästhetischen Theorie der Dichtung sowie 'Theaterästhetik' als der Kunsttheorie des Theaters. Auf der anderen Seite ist zu beobachten, daß Musil – indem er sich als Dichter vorwiegend für die Dichtung interessiert – allgemeinästhetische und poetologische Vorstellungen begrifflich z. T. identifiziert, so daß ggf. seine Rede von Ästhetik die Poetik meint und umgekehrt. Die folgende Darstellung kann sich dieser terminologischen Unschärfe nicht immer entziehen (besonders in A, 1.2.2. und B, 1.).

²⁹ Weitere Absageerklärungen Musils hinsichtlich der Systematisierbarkeit seiner theoretischen Bemerkungen siehe bei Leitgeb 1989, 1f. Leitgeb selbst vertritt den Standpunkt: "Die Unsystematisierbarkeit von Äußerungen kann sich nur an den Versuchen ihrer Systematisierung erweisen.", und setzt gleichzeitig "die Systematisierbarkeit vor allem des essayistischen Gedankengutes Musils voraus [...]" (ebd.)

³⁰ Ohnehin wäre zu erwägen, inwieweit sich das Diktum nicht eher auf regelästhetisch-handwerkliche Maximen bezieht; vgl. am Schluß von 1.2.2.a.

³¹ Vgl. nur Namen- und Titelverzeichnis im Tagebuch-Register (T II, 1305 u. 1399) sowie die 171 Vermerke (allem des Namens!) im elektronischen Nachlaß.

³² An dieser Stelle (S. 1271) zitiert Musil auch Kants bekannte ästhetische Antinomie; vgl. hierzu die Andeutungen im Schlußteil dieser Arbeit.

Musil verpflichtet sich demnach – das gilt es festzuhalten – sehr wohl den Theoretisierungsmaximen eines reflexiven Diskurses, und sogar im besonderen denen der rationalistischen Tradition.³³ Doch ist mit den zitierten Stellen allenfalls ein *Anspruch* formuliert, dessen Einlösung in Musils theoretischem Werk nachzuweisen ist. Der Versuch eines solchen Nachweises kann nur – und soll – im folgenden aus dem Material erbracht werden, d. h. den Texten selbst.

Zuvor aber sollen aus der diesbezüglichen Debatte in der Musil-Forschung einige repräsentative Stimmen zur Sprache kommen – um später die Ergebnisse *dieser* Arbeit einordnen zu können.

Es lassen sich Autoren unterscheiden, die Musil als Theoretiker ernst nehmen und sein poetologisches Gesamtwerk zudem konsistent in *einer* systematischen Perspektive auflösbar sehen (1), und diejenigen, welche – sofern sie Musil nicht die Befähigung zu stringenter Reflexion ganz absprechen – allenfalls die Existenz *verschiedener* mehr oder weniger geschlossener Konzeptionen einräumen (2).

1) Der erste umfassende Beitrag ist M.-L. Roths Buch "Ethik und Ästhetik" (von 1972). Dort ist zwar "keine Systematisierung des Musilschen Ideen- und Gefühlsgutes" beabsichtigt, wird aber gleichwohl "ein lebendiges, bei aller Sprunghaftigkeit feststellbares *Kontinuum*" nachzuweisen versucht³⁴, indem verschiedene Fragekreise (wie "ethische Grundhaltung", "Kunstabetrachtung", "Theorie der Dichtungsgattungen") detailliert, aber eher separat behandelt werden. Dabei verfährt die Autorin unter Absehen von werkgeschichtlichen Differenzen, gibt also, wie W. Freese zu Recht nur konstatierend bemerkt, "einen unhistorischen Musil".³⁵ Neben H.W. Schaffnit (1971), der den Schlüssel zum Musilschen Dichtungsverständnis im Rekurs auf den an der Husserlschen Phänomenologie orientierten Zustandsbegriff sieht³⁶, und G. Reis (1983), der Musils poetisches Werk in der metaphysischen Perspektive einer Suche nach der "anderen Wirklichkeit" deutet³⁷, stellt die nach wie vor prägnanteste Anstrengung R. Willemsens "Rekonstruktion der systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils" dar (1984). Ausgehend von dem (auch heute noch grundsätzlich) zutreffenden Befund, daß "in der Musil-Forschung bislang keine systematische Darstellung seiner Dichtungstheorie" vorliegt³⁸, unterstellt³⁹ der Autor die Existenz *einer* Dichtungstheorie

³³ Als weiterer Beleg ist Musils Beschäftigung mit B. Croce und E. Cassirer anzuführen; vgl. Arntzen 1980a, 84, und T II, 1294 u. 1384, sowie hier den Schluß der Einleitung zu A, 2.

³⁴ Roth 1972, 7 (Herv. C.S.).

³⁵ Freese 1981, 254.

³⁶ Schaffnit 1971, 243: "Die Kunst führt den Menschen in die Offenheit dieses reinen Scheines seiner selbst als Totalität, sie öffnet den Menschen sich selbst in seiner absoluten Subjektivität, in der er reine Zuständigkeit ist."

³⁷ Reis 1983, 441 ff.

³⁸ Willemsen 1985, 10.

³⁹ Dies formuliert Kümmerling 1987, 562, als Vorwurf ("Zirkelschluß").

und konstruiert dieselbe, indem er mehrere "Dichtungsfunktionen" unterscheidet: Literatur als Abbildung, Vermittlung, Kritik, Lehre und Utopie.⁴⁰ Kritisch anzumerken ist die kaum wirklich systematisch zu nennende Vorgehensweise, die u.a. fundamentale Annahmen wie beiläufig einführt und wenig grundlegende Textinterpretation leistet. Das bringt mit sich, daß es weder so etwas wie eine Gattungstheorie gibt, noch – worin gerade das Problem besteht – die systematische *Verträglichkeit* der verschiedenen "Dichtungsfunktionen" problematisiert wird.

Zu erwähnen ist neben der Arbeit von S. Deutsch (1993), die in Musils Erzähltheorie teils eine traditionell-philosophische Kunstauffassung herausarbeitet, teils phänomenologisch die technischen Momente in Musils Schreiben untersucht, noch das Buch von V. Altmann (1992), der an sich dem "Wirklichkeitsbegriff" im MoE nachforscht, jedoch auch die allgemeine Frage nach "Musils Poetik" behandelt. Dabei stützt er sich im Konstatieren der *Ambivalenz* von "Musils Dichtungsbegriff"⁴¹ im wesentlichen auf den Essay "Ansätze zu neuer Ästhetik" (vgl. B, I.2.). Hier unterscheidet er die beiden Aspekte "ästhetische Erfahrung", womit die *begriffliche* Artikulierbarkeit, und "zuständliches Erleben", womit der *begriffslose* Augenblicksgenuß in der Kunstrezeption gemeint ist.⁴² Auf diese Doppelbestimmung wird zurückzukommen sein.

2) Die Zahl der *Skeptiker* gegenüber der Möglichkeit einer Systematisierung Musilscher Ästhetik ist verschwindend gering. Zusammenhängen mag das mit der Scheu, dem mathematisch begabten Ingenieur und vor allem promovierten Philosophen Robert Musil die Befähigung zu begrifflich stringentem Denken abzusprechen – und das obwohl Musil selbst in fortgeschrittenem Alter von sich behauptet: "Ich bin kein Philosoph, ich bin nicht einmal ein Essayist, sondern ich bin ein Dichter." (T 665), und Kaiser/Willkins bereits 1962 in ihrer Einführung Musils von der Forschung fast schon auratisierte Geistesüberlegenheit recht ruppig in Abrede gestellt haben.⁴³

Den Umstand der Musil-Hörigkeit und das Fehlen einer Musil-Kritik hat nachhaltig erst H. Böhme 1974 – von einem ideologiekritischen Standpunkt aus – beklagt und auszugleichen versucht.⁴⁴ In jüngster Zeit folgt besonders M. Luserke in seiner Einführung (von 1995) auch einem kritischen Impuls, indem er beispielsweise nicht nur den wissenschaftlichen Wert von Musils Dissertation in Frage stellt und bei einzelnen Werkinterpretationen ideologische und ästhetische Kritik übt⁴⁵, sondern auch – und

⁴⁰ Willemsen 1985, 9, und vgl. die entsprechenden Kapitel.

⁴¹ Altmann 1992, 126.

⁴² A.a.O., 120ff.

⁴³ Hierzu und zu den gegenteiligen Bemühungen, Musil als 'poeta doctus' zu würdigen, vgl. Schaffnit 1971,2.

⁴⁴ Böhme 1974, 7ff. Als neueres Resümee der Musil-Kritik vgl. Heninger 1992, 93.

⁴⁵ Zu ersterem: Luserke 1995, 36; zu letzterem vgl. a.a.O., 34, 46-51 (zu "Die Schwärmer"), 63 und passim (zu Musils Frauenbild), 96 (zum MoE).

darauf kommt es im vorliegenden Kontext an – die genannte Selbstbeschreibung Musils bestätigt, wenn er anlässlich der Behandlung des Essays "Skizze der Erkenntnis des Dichters" (siehe hier B, 1.1.) feststellt⁴⁶:

"Bei genauerem Hinsehen erweisen sich [...] einige Vergleiche und begriffliche Umschreibungen als paradoxe, ja paralogische Äußerungen, die der beabsichtigten erkenntnistheoretischen Prüfung nicht standhalten können. Musils Sache ist die philosophische Deduktion nicht, seine Absicht besteht vielmehr darin, in der Form des Essays eine Erkenntnisstimmung und Erkenntnisbereitschaft zu erzeugen, die ihm Zustimmung sichert.",

und dann generalisierend schließt:

"Diese notwendig knappen Bemerkungen machen deutlich, daß Musil kein kohärentes Begriffssystem oder gar ein geschlossenes Denkgebäude liefert. So gerne der Autor Robert Musil auch als Beispiel für eine hochreflexive, philosophische Diskurslage in der modernen Literatur herangezogen wird, der Kohärenz und Einsinnigkeit von Begriffen und Systemen entzieht sich dieser Schriftsteller stets."

Ob nun diese stark restriktive Einschätzung zutrifft⁴⁷ und wie andernfalls ein etwaiges "kohärentes Begriffssystem oder gar ein geschlossenes Denkgebäude" der Ästhetik bei Musil aussieht: zur Beantwortung dieser Frage sollen, im Zusammenhang mit Musils Theater- und Dramentheorie, die folgenden Ausführungen einen Beitrag leisten.

⁴⁶ Luserke 1995, 71 f.

⁴⁷ Zweifel daran erweckt nicht zuletzt Luserke selbst, der in seiner Dissertation von 1987 mit der Frage nach den Modalkategorien "Möglichkeit und Wirklichkeit" Musil ausdrücklich philosophisch ernst nimmt

A) Musils Theater- und Dramentheorie: Der Ideal-Realismus

1. Theorie des Dramas, Theaters und der Kunst

1.1. Drama und Bühne im besonderen

Die Kunstform Theater konstituiert sich in Musils Auffassung aus "zwei auf Gedeih und Verderb miteinander verbundene[n] Wesen", nämlich "der Dichtung und dem Schauspieler" (1527). Der letzte Faktor ist hierbei pars pro toto zu lesen als Bezeichnung für "Bühne" überhaupt, zu der Musil außerdem als weitere künstlerisch Beteiligte noch die Regie und den Ausstattungskomplex (Bühnenbild und Kostüm) zählt.

Dieser harmonischen Nennung der Faktoren scheint nun eine Bewertung gegenüberzustehen, die kontroverser kaum sein kann und ihren extremsten Ausdruck findet in dem Satz: "Es verhält sich ja leider so: beherrscht ein Autor exquisit die Bühne, so wird er requisit von ihr beherrscht; und die Bühne ist das dümmste Gebiet der Dichtung." (1475) Demnach stünde für Musil die Dichtung im Vordergrund, und zwar mit einem Anspruch, den die Bühne sui generis unterminiert; eine Auffassung, die nichts weniger als die Absage an das Theater als künstlerisches Medium bedeuten würde.

Doch ist bei Äußerungen wie der genannten Vorsicht geboten. Denn sie erweisen sich bei näherem Hinsehen nicht als prinzipielles Urteil, sondern als eine übersteigerte Kritik an der zeitgenössischen Bühnenpraxis. So heißt es denn in einem Fragment von 1909: "Unser *heutiges* Theater ist unerträglich." (1297, Herv. C.S.), und zwar deshalb, weil in ihm nicht "das Dichterische statt des Theatralischen" (1511) die Hauptsache bilde, sondern umgekehrt "das theatralische Mittel [...] an erster Stelle [steht]" (1099). Im Visier hat Musil in erster Linie die Schauspielkunst, der er stereotyp die Destruktion guter bestehender und die Veranlassung zum Verfassen schlechter neuer Dramen vorwirft.⁴⁸ Das geht so weit, daß Musil in Adaption eines Satzes von Nietzsche das "Zeitalter des Schauspielers" heraufgekommen sieht.⁴⁹

Diese eigentlich kritische Seite von Musils Theaterschriften ist nicht Thema dieser Arbeit. Doch sie muß an dieser Stelle behandelt werden, um den Anschein zu zerstreuen, als hielte Musil das Theater als Kunst für unmöglich – als wäre somit ein *positiver* Theaterbegriff bei ihm gar nicht zu finden. Zu diesem Zweck müßte allerdings sein Verdikt über die zeitgenössische Schauspielkunst ebenfalls relativiert werden. Andernfalls könnte das Theater für Musil nämlich, wenn auch nicht prinzipiell Unkunst, so doch eine *vergangene* Kunstform sein. Eben das scheint die Stoßrichtung seiner Kritik

⁴⁸ Besonders S. 1095ff., 1103ff. ("Dieses Problem des Schauspielers ist für uns paar Dichter, welche neue Inhalte mit dem Instrument der Bühne verwirklichen wollen, das schwierigste [...], 1107).

⁴⁹ So T, S. 28f. u. 905, GW, S. 1111.

am Theater aber besagen zu wollen. Sie zielt nämlich auf nichts Geringeres als eine totale Zeit-, ja Epochenkritik ab. Das bekunden vor allem der Doppelaufsatz "Symptomen-Theater" sowie der Großessay "Der 'Untergang' des Theaters", namentlich aber Titel und Programmatik einer geplanten Herausgabe seiner Theaterrezensionen: Im Tagebuchheft zu den Jahren 1920-1926 schreibt Musil: "*Pathologie des Theaters* Titel für Kritiken u Essays. Ein Pathologe unsrer Zeit vermag ihr aus dem Theater vieles zu diagnostizieren." (T 631)

Es ist das Verdienst M. Meisters (1979, 1980b), diesem Aspekt durch Vergleich mit der Kulturkritik von Horkheimer und Adorno zu größerer Evidenz verhelfen zu haben. Allerdings: Wäre danach das Theater auch nicht prinzipiell kunstuntauglich, so doch das der Gegenwart (und gar noch Zukunft). Positive Erscheinungen wie die Moskauer und Berliner Ensembles wären dann in Musils Ansicht bloß Systemfehler oder Relikte. Diesen Schluß ziehen die meisten Interpreten⁵⁰ und können sich durch die so lautenden *programmatischen* Äußerungen Musils offenbar bestätigt fühlen.

Das Entscheidende ist nun, daß die genaue Lektüre aller eigentlichen *Theaterkritiken* ein sehr viel differenzierteres, ja widersprechendes Bild ergibt. Musil bedenkt nämlich nicht nur eine beträchtliche Anzahl moderner Dramen⁵¹, sondern mehr noch *theatrale* Leistungen mit zum Teil enthusiastischem Lob – darunter gerade auch solche der vielgescholtenen Wiener Szene.⁵²

Den Gründen für diese Widersprüchlichkeit zwischen Programmatik und Praxis bzw. für die phasenweise Pauschalität von Negativurteilen nachzugehen, ist hier nicht der Ort. Doch es liegt sicher nicht falsch, wer diese im Zusammenhang mit einer für Hyperkritik anfälligen Persönlichkeitsstruktur Musils sucht.⁵³

Nicht nur das Theater überhaupt, sondern auch das zeitgenössische Theater ist somit keineswegs prinzipiell "das dümmste Gebiet der Dichtung". Vielmehr ist es von Musil in seiner gedoppelten Struktur aus Dichtung und Theatralischem als Kunstform voll anerkannt. Dies war gegen den ersten Anschein festzuhalten, bevor nun die beiden

⁵⁰ Vgl. nur Stefanek 1973, Arntzen 1980b, Tiebel 1980, aber auch Erhart 1991, 130ff.

⁵¹ Z. B. von: R. Sorge "Der Bettler", P. Claudel "Der Tausch", Tolstoi: "Und das Licht leuchtet in der Finsternis", H. Bahr "Der Meister" u. "Das Prinzip", H. Mann "Madame Legros", O.M. Fontana "Marc", C. Vildrac "Le Paquebot Tenacity", L. Vemeuil "Der Unbekannte", G. Duhamel "Das Licht", E. Toller "Hinkemann" (zu den Seiten-Nachweisen siehe das Titelregister S. 1918ff.).

⁵² Z. B.: S. 14761T., 1507ff., 1529ff., 1533ff., 1561ff., 1569f., 1574ff., 1600ff., 1609f., 1613ff., 1617f., 1625, 1650ff., 1664ff., 1670ff., 1730f.

⁵³ So bekennt Musil in einer sehr späten Tagebuchnotiz selbst: "Ein Grundfehler: Fremde Schmerzen, Bemühungen, Leistungen vermag ich selten anzuerkennen [...]: darum lehne ich als Kritiker auch so leicht ab u. sehe nur auf das Defizit statt auf die Addition. [...]" (T, 944); und in einem nachgelassenen Aphorismus bezeichnet sich Musil gegenüber Thomas Mann, der "so viele Schriftsteller loben kann", als "das extreme Gegenteil mit meiner Kritik gegen beinahe alles" und erwägt: "Teils bedeutet das den Unzeitgemäßen, teils vielleicht eine Unart? Es bieten sich dar: Autismus, Negativismus, Fanatismus mit seinen Varianten [...]. Wahr ist es, daß ich zwar selten 'warm' werde, aber warm werden kann u dann eine Auflockerung fühle [...]" (S. 853f.)

Komponenten, Drama und Bühne erst gesondert und dann im Zusammenwirken betrachtet werden.

1.1.1. Das Drama

Naturgemäß ist die allgemeinste Bestimmung einer poetischen Gattung aus ihrer Abgrenzung gegen andere zu gewinnen. Musil beschreitet diesen Weg in der Tat an verschiedenen Stellen seiner Essays, am klarsten im "Abschluß" von dem 1931 erschienenen "Literat und Literatur". Diskutiert werden dort die Gattungen Essay, Gedicht, Roman und Drama⁵⁴. Kriterium ihrer Spezifizierung bildet der Grad an *Innigkeit des Verhältnisses von Inhalt* ("Gedanke") und *Form* ("Ausdruck") des *Wortes*. Dieser sei beim Essay am geringsten, weswegen er auch – wie es in einem nachgelassenen Fragment⁵⁵ heißt – *zwischen* dem "Gebiet der Wissenschaft" und dem "Gebiet des Lebens und der Kunst" liege (1334). Die größte Innigkeit weise demgegenüber die Lyrik auf, die deshalb auch "der innerste Brunnen einer Literatur" sei (1211): "Im Gedicht vollends ist das Auszudrückende nur in der Form seines Ausdrucks das, was es ist." (1223) Und Musil fährt fort: "Dagegen tritt in Roman und Drama [...] der Gedanke, die diskursive Ideenverbindung *auch* nackt hervor." (ebd., Herv. C.S.), d. h. ohne formale Gestaltung. Diese Nacktheit markiert eine prinzipielle Nähe zum Essayhaften, ja zur reinen Sachprosa.

Trotz dieser Nähe gilt schon für den Gedanken, der den nicht-lyrischen Gattungen zugrunde liegt, das, was bereits das Fragment "Form und Inhalt" von 1910 zum Ausdruck bringt: "Jede Novelle jeder Roman u jedes Drama hat ein 'Problem'. Dieses Problem darf in Sachprosa nicht zu behandeln sein." (1300) Dabei spreche der Autor die Gedanken in Roman und Novelle (zu ergänzen ist hier das Drama) nicht direkt aus, sondern er "läßt sie anklingen": "Eben weil diese Gedanken nichts rein Intellektuelles sind sondern ein Intellektuelles verflochten mit Emotionalem." (ebd.) (das Begriffspaar Intellektuelles/Emotionales entspricht offensichtlich dem von Gedanke/Ausdruck von 1931).

D. h. auch wenn die Innigkeit von Gedanke und Ausdruck bei Roman, Novelle und Drama durch die Nähe zur Sachprosa beeinträchtigt ist, bleibt die *Verbindung beider* Komponenten bestehen und definiert den Kunstcharakter dieser literarischen Formen. Auffällig ist, daß Musil die drei nicht-lyrischen Gattungen kaum mehr gegeneinander differenziert. In dem nachgelassenen Fragment von 1911 heißt es: "Wodurch immer man sonst Drama, Roman, Novelle trennen will, sind Eigenschaften zweiten Ranges." (1315)

Will Musil in den poetologischen *Essays* mit den Unterschieden (so vorhanden) keine

⁵⁴ Musil kennt ansonsten nur noch die Form der Novelle. Dazu s.u. im Text sowie allgemein bei Leitgeb 1989, 189-321. Der erste Versuch einer ästhetischen Gattungssystematik stammt von Roth 1972, 267-306; das Drama kommt dort allerdings nicht vor.

⁵⁵ Von Frisé unter dem Titel "(Über den Essay)" herausgegeben und auf "etwa 1914?" datiert.

"Rangfrage" (1203, 911) behandelt wissen, so findet sich in den *Theaterschriften* allerdings eine dezidierte Zurücksetzung ausgerechnet des Dramas bzw. Theaters. Die Argumentation geht interessanterweise von einer historischen Analyse aus, derzufolge heute "Roman und Essay, ja auch die Lyrik einen weit mächtigeren und ursprünglicheren Einfluß ausüben als das Theater." (1717) Den Grund hierfür sieht Musil in der gestiegenen Verfeinerung und Komplexität der *Moderne*. Diese finde vor allem im Roman jetzt ihr adäquates Ausdrucksmedium, weil dort "mehr Möglichkeit ist innerlich zu wirken" (911). Das Drama hingegen biete dem "Geist" extrem "wenig Bewegungsfreiheit" (1717).

So schiene denn die Dramatik bei Musil gegenüber den "großen Epiker(n) in ihrer höher als das Drama stehenden Kunst" (1570) das ästhetische Nachsehen zu haben – also abermals der Verdacht geweckt, nichts Positives, d. h. für eine Systematisierung Auswertbares erwarten zu dürfen?

Doch wie bei der Bühne ist auch hier Musils Bannspruch zu relativieren. Einerseits, weil die Zahl der Belobigungen von Dramen zu hoch ist; andererseits angesichts der Tatsache, daß Musils enttäuschte Klage über Fehlleistungen nur Sinn macht, wenn die *Möglichkeit* künstlerischen Gelingens besteht. Das belegt schon seine folgende Gruppenbildung:

"Es gibt zwei Arten von Theaterstücken: solche, die von Dichtern geschrieben werden, und solche, in denen außerdem ein Dichter ein Theaterstück schreibt. Die ersten sind gewöhnlich schlecht [d. h. nicht notwendig, C.S.]; die zweiten immer." (1483f.)

Es ist die zweite Gruppe, wo ein Dichter "außerdem ein Theaterstück schreibt", d. h. sich an oberflächlichen Bühneneffekten orientiert, deren Mitglieder Musil andernorts als "Journalisten" (T 839) und Vertreter einer "Kaufmanns-" oder "Koffer-Dramaturgie" bezeichnet, weil bei ihnen alles so bühnengerecht paßt.⁵⁶ Und es sind die Theaterstücke dieser Dichter, die Musils Aversion zur Signatur der Epoche und zum Exempel der modernen Geistlosigkeit der Gattung *hypostasiert*.⁵⁷

Auch die Dramatik ist von Musil somit als lebendige Kunstform anerkannt. Damit kann nun Musils Dramenbegriff aus den *Theaterschriften* skizziert werden, und zwar in methodischer Trennung von Inhalt (a) und Form (b) des Dramas sowie unter Berücksichtigung von Musils Bemerkungen zu allgemeinen Gestaltungsprinzipien (c) und den dramatischen Gattungen (d).

⁵⁶ T, S. 907, 939. Vgl. Meister 1979, 189ff., zu Musils Schimpfwort der "Bühnenwirksamkeit".

⁵⁷ Als psychologisches Motiv für derartige Übertreibungen mag der in der Einleitung erwähnte Mißerfolg der "Schwärmer"-Aufführung herhalten. Bloß anzumerken ist in diesem Zusammenhang Musils späte Revision, wenn er in plötzlichem Zweifel an der Qualität der "Schwärmer" im Tagebuch, S. 939, schreibt: "Dagegen gibt es die oft von mir verspotteten 'Gesetze der Dramatik', die 'Koffer=' und 'Koch(rezept)-dramaturgie'. Wahrscheinlich ist die eintretende Ermüdung [bei der "Schwärmer"-Lektüre, C.S.] ihre Rache. Ein Drama muß Leerlauf haben, Ruhestellen, Verdünnungen usw. [...] Es ist wohl gewöhnliche Psychologie des Erfassens, womit das zusammenhängt [...]" Zur Plausibilität dieser Einschätzung s.u. (C, 1.3.).

(a) Inhalt

Musils Grundforderung an den Gehalt eines Dramas ist die nach dem Vorhandensein einer "Idee". Der Dramatiker hat "vom Felsengrund allgemeiner Ideen auszugehen" (1472), eine Idee zu thematisieren.

Musil versteht Idee dabei nicht platonistisch, d. h. sie gilt ihm nicht als Idealistisch-Jenseitiges.⁵⁸ So ironisiert er denn auch ein Stück des Neuklassikers Wilhelm von Scholz: "In Zeiten der Pleite bevorzugt die Seele das Jenseits."⁵⁹ Idee heißt für Musil soviel wie "Gedanke" (z. B. 1576, vgl. auch oben die Gattungsabgrenzung); jedoch nicht als irgendein beliebiger "Einfall", sondern als ernsthaftes "Problem" (z. B. 1578). Notorisch lautet denn auch der Vorwurf gegen den Großteil der kritisierten Dramen auf intellektuelle Banalität: "Ein Einfall hat sich ausgewickelt, kein Sein entwickelt." (1575); "Knöpfe [= Einfälle, C.S.] befinden sich an der Oberfläche. Daher sind sie häufig Hindernisse für die Tiefe von Dichtungen." (1612)

An die "tiefen Gedanken" (1511), die den Inhalt eines Dramas ausmachen, stellt Musil im weiteren zwei Forderungen: *Erstens* müssen sie *aktuell* sein.

So heißt es im Zusammenhang der Kritik von Hermann Bahrs "Der Meister": "Da die damals gestellten Lebensaufgaben nie gelöst worden sind, haben sie noch heute Aktualität [...]".⁶⁰ Umgekehrt wird Ibsens "Baumeister Solness" attestiert: "Die große Probe auf die Ideenbeständigkeit [...] hat Ibsens Stück nicht bestanden." (1625)

Nur konsequent zeigt Musil denn auch keine Scheu, große Dramatiker der Tradition abzuschreiben, weil sie veraltet seien – am eklatantesten wohl, wenn er Alfred Kerr darin zustimmt, "Shakespeare sei in weiten Strecken tot für uns heute. Ich muß es wiederholen: in weiten Strecken tot für uns heute."⁶¹

Zweitens muß der Gedanke bzw. die Behandlung des Problems vor allem *wahr* sein. Über Alfred Brusts "Die Wölfe", wo nach Musil der Gegensatz von Triebhaftigkeit und Reinheit ("Himmel-Hölledistanz", 1652) thematisch wird, heißt es, die Lösung des Problems leiteten "falsche Vorstellungen über das Wesen dieser Distanz" (ebd.), und: "Was das Stück an Philosophie enthält", sei ohnehin "banal" (ebd.).

⁵⁸ So schon im Essay "Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik" von 1912, wo Musil es unter Berufung auf Kant – allerdings nicht ganz eindeutig – eine "widerliche Aufgabe" nennt, "das Jenseits als wirklich zu erweisen" (S. 991).

⁵⁹ S. 1591. Erwähnenswert ist auch Musils terminologischer Abriß zu "Ideen, Geist und Intellektualität" (auch "Verstand" und "Gefühl") in der Fußnote von "Symptomen-Theater I" (S. 1098).

⁶⁰ S.1508; ebenso S.1180: "Das sind Fragen, Formen, Inhalte des Lebens, die heute genauso der Untersuchung bedürfen wie einst."

⁶¹ S. 1485; konkret lautet die Kritik am "Coriolan": "[...] die Hauptsachen jedoch sind lang vermodert und von späteren Gebilden aufgesogen". Im Schluß des Zitats klingt eine Verschärfung der Aktualitätsforderung an, indem nicht bloß die Geltung, sondern die Neuheit der Ideen der Fall sein soll. So konstatiert Musil auch in "Symptomen-Theater I": "In Wahrheit heißt natürlich Ideen in Bewegung setzen, wenn es nicht ein müßiges Wiederkäuen sein soll, nichts anderes als neue Ideen haben." Allerdings bemüht Musil diesen Grundsatz sonst theoretisch und vor allem in der Kritikenpraxis kaum, beläßt es demgegenüber bei der einfachen Geltungsforderung.

Die Wahrheit der Ideen-Behandlung hat demnach ausdrücklich rational-philosophischen Ansprüchen zu genügen. So hält Musil beispielsweise der gedanklichen Konzeption von Ibsens "Brand" vor: "Der Spezialfall verleugnet sein Wesen und tritt für das Allgemeine auf, aber es stimmt nicht in den Konsequenzen [...]." ⁶²

Am deutlichsten wird Musil im Sinne der Wahrheitsforderung anlässlich Maria Lazars "Der Henker", wo ein bestimmter "Gedanke" in seiner real-historischen Aufschlußkraft bewertet und sogar noch ein präzisierender Lektürehinweis hinzugegeben wird:

"Dieser Gedanke ist entwicklungsfähig und hat sich neben anderem zum deutschen Zusammenbruch von 1918 entwickelt. Bleibt wertvoll, trotzdem er – halb verstanden und halb ausgeführt – ein großes Volk gelähmt hat. Ist aber auch heute noch kaum mehr als eine Denkweise. Wer Erweiterndes über ihn kennenlernen will, lese den Aufsatz 'Der Fluch des objektiven Geistes' von Walther Strich im Vorjahrgang der Zeitschrift Der Neue Merkur." (1476)

Als von eminenter Bedeutung erweist es sich, den Kriterien von Musils *philosophischem Ideengehalt* nachzufragen. Zwei der zentralen Begriffe hierzu fallen am pointierten Schluß der Rezension zu Wilhelm von Scholz' "Der Wettlauf mit dem Schatten". Nachdem Musil die Geschehnisse des Dramas als reichlich abstrus dargestellt hat, lautet sein abschätziges Resümee:

"Es hilft aber nichts, die Vorgänge und die begleitenden Worte sind von einem Vertrauen darauf, daß sie sich in der Wirklichkeit so abspielen können. Es bleibt einem nichts übrig, als einer spukhaften Geschichte gespannt zuzusehen und zu warten, wann sie sich den Hals der Vernunft brechen wird." (1592, Herv. C.S.)

Neben Wirklichkeit (gleichbedeutend mit Realität) und Vernunft lauten weitere Termini Musils, die seinen Wahrheitsbegriff qualifizieren: Leben (so wenn es z. B. heißt: "[...] ist hier auf der Bühne ein Zwiespalt dargestellt, der im wirklichen Leben zu vielem Unglück führt [...]" ⁶³) und Wortverbindungen mit Mensch (z. B.: " ist ein Stück Menschenschicksal" ⁶⁴). Das Negativpendant zu eigentlich allen genannten Begriffen ist Literatur: So bemerkt Musil zu dem Werdegang einer Frau in Hans Kaltnekers "Die Schwester": "Dieser etwas gewaltsame Lebenslauf ist nicht so häufig im Leben als in der Literatur anzutreffen [...]." (1627) Desgleichen kommt ihm "diese Quadratur des Liebeszirkels" in Wilhelm Schmidtbonns "Die Schauspieler" "etwas literarisch vor" (1553).

Die *programmatische* Formulierung findet sich in Musils Eloge auf Alfred Kerr. An ihm wird gerühmt, daß er "niemals die Literatur an der Literatur geprüft [hat], sondern

⁶² S. 1534; der Satz geht weiter: "darin liegt das Unverbindliche von Ibsens Symbolik, die Schwäche seines Theaters, das mit Gleichnissen arbeitet, die an den entscheidenden Punkten nicht stimmen". Die Unwahrheit von Gleichnissen nimmt Musil zum Anlaß für einen Richtspruch über das gesamte Werk!

⁶³ S. 1627, (Herv. C.S.); siehe im Sinne des nächsten Punktes den Fortgang des Satzes: "und die Handlung entspringt der Uranlage des Menschen [...]." (Herv. C.S.)

⁶⁴ S. 1613; ebenso 1612 ("menschlicher Gehalt") oder 1607 ("ein Menschenstück"); vgl. auch die Gegenüberstellung von: "ein moralisch vollsinniger Mensch" und "ein moralisch schwachsinniger Mensch" (1608).

[er] tat es immer am Urmaß des Lebens [...]". Das jedoch bedeute, "sich von der sentimental Konvenienz [der Dramenliteratur, C.S.] freizumachen und sein eigenes Lebensbild nach dem Original zu malen." (1187f.)

Wenn die Kriterien zur Überprüfung der Wahrheit des dramatischen Ideengehaltes – Realität, Vernunft, Leben und Mensch – auch *gleichwertig gegen* eine Ausrichtung an Künstlichkeit ("Literatur") gelten, ist doch ihre unterschiedliche semantische Akzentuierung festzuhalten. Denn Realität und Vernunft sind für Musil offensichtlich nicht ohne weiteres dasselbe. Er versteht die Kategorien Realität und Leben grundsätzlich *deskriptiv* – also positivistisch-wertneutral –, Vernunft und Mensch dagegen *normativ*, d. h. mit der Forderung von Wertvorstellungen verbunden. Mit der *Vernünftigkeit* der Ideen-Behandlung verlangt Musil nämlich eine höhere Realität. Diese ist allerdings keine *jenseitig-ideale* (s.o.) oder utopisch unerreichbare, sondern diejenige, die Welt und Menschsein *eigentlich* zugrunde liegt. Damit trägt Musil offenbar einerseits dem Umstand menschlicher *Freiheit* Rechnung – mit der die Möglichkeit einer Abweichung von der Norm gegeben ist. Andererseits setzt er sowohl das *Vorhandensein* einer eigentlichen Vernünftigkeit der Welt voraus, als auch die *Möglichkeit* entsprechenden menschlichen Verhaltens.

Als zentrales Beispiel für diese Auffassung sei die Kritik von Kaisers "Juana" genannt. In dem Stück geht es um die begründete Eifersucht eines Ehemannes, und das Entscheidende besteht darin, daß Musil ausdrücklich keine landläufig-realistische, sondern eine vernünftige Behandlung dieses Problems fordert ("vertiefte Menschlichkeit"), wenn er schreibt:

"Sobald das Gefühl eines Mannes geruht, sich nicht wie ein Bulle auf die Konkurrenz zu stürzen sondern den rücksichtsvolleren Weg einschlägt [...], ist der Gerichtssaalrubikon überschritten, jenseits dessen solche Vorfälle mit dem Tod, diesseits dessen sie mit vertiefter Menschlichkeit enden." (1532)

Ganz in diesem Sinne ist auch Musils Gegenüberstellung des "Menschlichen" und des "Maierischen" zu verstehen, wenn er zu einer Szene aus Büchners "Dantons Tod" affirmativ ausführt:

"Das ist der Überdruß eines Menschen an der Routine der Politik, aber zugleich der Überdruß eines Menschen an der Routine des Menschseins. Niemals finden sich z. B. bei dem repräsentativen deutschen Dichter Gerhart Hauptmann solche Stellen. Wenn dort in einem Herrn Maier das Menschliche gezeigt wird, so ist es das Malerische im Menschen." (1487)

Das "Menschliche" ist für Musil das dem Menschen in seiner zufälligen Besonderheit ("Maierische") zugrundeliegende *Wesentliche*, seine eigentliche, gleichsam bessere Natur.

Es liegt auf der Hand, daß in dieser Auffassung auch angesprochen ist, was die poetologische Diskussion seit der Antike entscheidend mitbestimmt: die Forderung der *Moralität* des Dargestellten. Musil schließt sich ihr voll und ganz an: Nicht irgendein real

mögliches oder vorfindliches Verhalten hat der Dramatiker zu exponieren, sondern – zumindest in der Gesamtaussage – ein moralisches, d. h. *eigentlich* wahres.

Als ein Beispiel für diese Auffassung stehe noch Musils Bemerkung zu dem Stück "Wiener Schauspiel" von Hans Stiftegger, der beinahe persönlich für seine moralische "Fühllosigkeit" zur Rechenschaft gezogen wird:

"Es zeigt nämlich der nächste Akt sofort, daß der alte Zimmerherr nicht leicht verletzt, sondern tot ist, und ich finde es etwas *frivol*, einen alten Mann bloß deshalb umzubringen [!], weil der Autor zu bequem ist, um einen anderen Übergang zu finden. Der Tod auf der *Bühne* hängt durch die Gefühle, die er erregen soll, trotz allerlei Abweichungen, so eng mit den Gefühlen zusammen, die den *wirklichen* Tod umgeben, daß vielleicht doch eine nicht so ganz gesunde *Fühllosigkeit* dazugehört, ihn einfach mit ein paar unüberlegten Federstrichen zu verhängen."⁶⁵

Weiter beklagt Musil bereits 1909 bei Ibsens "Nora, ein Puppenheim" "durch zwei Akte Menschen der wertlosesten Art, Intriguen von alltäglicher Grobheit" (1297) und fordert 1922 die Darstellung des "moralisch vollwertigen Menschen" anstelle des "moralisch schwachsinnigen" (1608). Der Dramatiker steht somit unter moralischer Verpflichtung.

Resümierend ist festzuhalten, daß für Musil ein Drama seinem Inhalt nach eine existentiell ernsthafte, d. h. tiefe und gültige ideelle Problematik (Idee) zu behandeln hat, und zwar in wahrhafter Weise. Dabei besteht das universelle Wahrheitskriterium in einem normativ gesteigerten Realismus.

(b) Form (Handlung, Figuren und Sprache)

Äußerungen zur Form des Dramas – gemeint ist die strukturelle Verfaßtheit als Ganzes und in ihren einzelnen Komponenten – finden sich in Musils theoretischem Werk in vielfacher und ungeordneter Weise. Doch nennt Musil die wesentlichen Strukturmomente an einer Stelle in dramenspezifischem Kontext selbst. Es heißt: "Das Dichterische sei in diesem Fall weder der *Charakter*, noch die *Handlung*, sondern das *Wort*." (1511, Herv. C.S.) In der Tat fallen so gut wie alle formbezüglichen Bemerkungen, nicht nur in den Theaterschriften, unter eine der drei Größen – wenn auch nur selten in solch klarer und vollzähliger Auflistung wie anläßlich Leopold Wagners "Kindesmörderin". Dort ist die Rede von "den positiven Qualitäten, die es auch hat, einem fast durchaus nüchtern geführten Dialog, einer fast naiv schnurgeraden Abwicklung [der Handlung, C.S.], und einer merkwürdigen Beimengung von Lessingscher Magerkeit in die sentimentale Gefühlsküche [der Charaktere, C.S.]." (1585) Diese drei dramaturgischen Faktoren sind nun für sich zu behandeln.

⁶⁵ S. 1493 (Herv. C.S.); Das Zitat dokumentiere noch einmal insgesamt Musils enge Bestimmung des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion. An dieser Stelle sei auch schon – dazu s.u. 1.1.2.b. und 1.2.1.a. – auf die hier vorliegende illusionistische Gestaltungsauffassung hingewiesen, wenn Musil von der Ähnlichkeit der Gefühle spricht.

(b') Handlung

Was den Handlungsfaktor betrifft, äußert Musil sich in dreierlei Hinsicht: zur *Struktur* der dramatischen Handlung (1), zu ihrer – schon ins Inhaltliche spielenden – *Art* (2) und zur *Logik* der Handlungsführung (3).

1) Die Bestimmung der Struktur gibt Musil in einer "Philosophie u. Kunst" überschriebenen, nachgelassenen Reflexion: "Was hat man, wenn man einen Roman oder ein Drama abschließt? Einen *Einzelfall*." ⁶⁶ Der Einzelfall aber sei – wiederum für Drama und Roman gemeinsam – ein *Erlebnis*, wie es im Tagebuch lautet: "Was die Phantasie ergreift sind Erlebnisse." (T 495)

2) Was die Art an Erlebnissen anbelangt, nennt Musil ebendort zwei: die "sozialen" Erlebnisse

"Der Mensch als soziales Tier möchte sich unter den andren auszeichnen, gelobt werden. Daher die Suggestivkraft des Helden an Mut, Stärke, Leistung. Aus dem gleichen Grund auch die Vorliebe für die Tugend."

– und "natürlich das erotische Erlebnis", bei dem allerdings auch "das sich Hingebenwollen, Retten, Entführen, Befreien usw. [also "soziale" Motive, C.S.] die ursprünglichere Wurzel als der Sexus" seien (ebd.). ⁶⁷

Der Einwand, daß hiermit doch auch *inhaltliche* Momente des Dramas berührt sind, trifft zu. Doch es gilt zu bedenken, daß dies zum einen eine unvermeidliche Konsequenz der von Musil angenommenen Verschränkung von Inhalt und Form in einem Kunstwerk darstellt. Zum anderen aber die verbleibende *Differenz* vor Augen zu halten. Denn es hat den Anschein, als würde in dieser Erlebnislehre lediglich *prinzipiell* das thematische Feld abgesteckt (z. B. Liebe), auf dem dann die eigentlich inhaltliche Akzentuierung in Form der Ideengestaltung erfolgt.

3) Ein nicht weniger komplexes Bild ergibt sich bei Musils Haltung zur Handlungsführung. Hier verlangt er einen kausal geschlossenen Begründungs-

⁶⁶ S. 869f (Herv. C.S.); Der Philosoph dagegen, so fährt Musil fort, "hat ein stärkeres Bedürfnis, aus seinen Gedanken eine Manie zu machen [...], eine Vollständigkeit."

⁶⁷ Der gesamte Tagebuch-Passus zum Erlebnisbegriff hat die Zweideutigkeit, daß er unter die Überschrift "*Illusions-Theater* u -Roman" gestellt ist, Musil sich aber mit dem Hinweis auf sein "völlig illusionswidrig[es]" Stück "Die Schwärmer" gegen das Illusionsprinzip auszusprechen scheint, so daß mit den Erlebnis-Bestimmungen von ihm *abgelehnte* Dramaturgie gemeint sein könnte. Jedoch – abgesehen davon, daß die sehr wohl "soziale" und "erotische" Begebenheiten exponierenden "Schwärmer" keineswegs völlig illusionswidrig sind (dazu s.u.) – besteht die Pointe der vorliegenden Arbeit gerade darin, eine Differenz in Musils ästhetischem, speziell dramaturgischem Denken nachzuweisen (s.u. B, 2.). Im fraglichen Fall macht sie wahrscheinlich, daß Musil ablehnt, was er – und darauf kommt alles an – in den Theaterschriften vertritt. Genau dort bekennt sich Musil nämlich zur Illusion, was aus den genannten Bestimmungen zum Inhalt ebenso hervorgeht wie aus denen zum Bühnengeschehen (s.u. 1.1.2.c. und 1.2.1.a.).

zusammenhang. So hält er Karl Schönherr's "Vivat Academica" vor:

"Das alles sind Symptome, die nur in einem bestimmten Gesamtbild etwas bedeuten, welches fehlt. Das alles steht nebeneinander, daher zerfällt das Stück in Episoden und hat keine Handlung." (1568)

Und zu "Bocksgesang" von Werfel heißt es tadelnd: "Die Geschehnisse folgen kaum wesentlicher begründet aufeinander, als sie hier wiedergegeben wurden [...]." (1559) Eine im Nachlaß herausgegebene Reflexion kann als programmatische Formulierung dieser Forderung gelten:

"*Drama* Um das Wertvolle einer Handlung herauszuarbeiten, ist nicht zu zeigen, daß der Mensch sie tut und dadurch zu Schwierigkeiten kommt, sondern, daß er sie tun muß und dadurch in Schwierigkeiten kommen muß. Keine subjektive sondern eine *objektive Begründung* [...]." (884)

Diese Kausalität bestimmt Musil in einem Tagebucheintrag näher als "kausalen Scheinzusammenhang", der in Wahrheit ein "Motivzusammenhang" sei. Er argumentiert von der "Zeit im Drama" (so der Titel) her, indem er ausgeht von dem Umstand der Differenz von Spielzeit ("3 Stunden") und gespielter Zeit ("was im Leben x Stunden dauert"). Daraus zieht er den Schluß auf die Unmöglichkeit einer *realen* Kausalitäts-wiedergabe. Das Drama sei deswegen strenggenommen "unzeitlich". Da die Rezeption aber eines "Ordnungsprinzip[s]" bedürfe, und "im Zeitlauf eine gewisse Ordnung der äußeren Ereignisse für uns liegt", sei eben der "kausale Scheinzusammenhang" der Motivationsverknüpfung eingeführt (T450f.). Insgesamt läßt sich somit von Musils dramatischer Handlungslogik als einer *objektiven Motivationskausalität* sprechen.

(b") Figuren (Charaktere)

Es liegt auf der Hand, daß die dramatischen Figuren, da sie die Vermittler des ideellen Gehaltes sind, dessen Anforderungen zu genügen haben. Das bedeutet allgemein, daß sie (geistig) anspruchsvoll angelegt sein müssen. Musil bringt das zum Ausdruck, indem er der schlechten Theaterdramatik, welche "Rollen" für den Schauspieler liefere, die von echten Dichtern geschaffenen "Figuren" entgegenstellt. So im "Nachwort zum Moskauer Künstlertheater":

"Nun frage man sich aber einmal, was der Unterschied einer Figur Goethes oder Hebbels und einer 'Rolle' ist, und man wird finden, daß die Rolle dem Schauspieler bloß ein paar der größten seelischen Kategorien, ich möchte sagen, fast nur die Tonart und das forte oder piano vorschreibt, und alles andere seinem Extemporieren überläßt, wogegen ihm die Dichtung noch eine *schwere geistige Leistung* abfordert, und eine viel genauere Anpassung seiner Augen, Arme und Beine an einen fremden, von langer Hand vorbereiteten Plan verlangt." (1527, Herv. C.S.)

Einer Figur in diesem Sinne steht dann durchaus das zu Gesicht, was in oberflächlicher Ausprägung die "Rolle" für den Schauspieler attraktiv macht: Leidenschaften. Denn für Musil gilt: "Große Leidenschaften sind niemals nur persönlich, sondern enthalten immer

etwas Objektives." (1106)

Das Votum für *Objektivität* gegenüber dem "nur Persönlichen" schließt konsequent an die ideellen Wahrheitskriterien an. Für die Figuren des Dramas ist nämlich jener normativ *idealisierende* Realismus gefordert, von dem bei der Bestimmung des Ideeninhaltes bereits die Rede war. Nicht irgendwelche Menschen sind zu schildern, sondern "das Menschliche" wahrhaft repräsentierende. Ganz in diesem Sinne stellt Musil auch in einem hinterlassenen Aphorismus klar:

"Man muß (auch im Drama) den Ehrgeiz haben eine Gesellschaft solcher Menschen zu schildern, daß es dem Leser geht, wie wenn man plötzlich in eine Unterhaltung eintritt, die verwirrend *überlegen* ist (selbst im kleinsten Nebenbei). Mit diesen Menschen möchte ich was immer sie tun erleben." (872)

Wie die Figuren in gewisser Weise Funktion des Ideengehaltes sind, so entsprechen sie naturgemäß – Handelnde, die sie bei Musil sind – auch dem Handlungsgrundsatz der *Motivationskausalität*. In einer unveröffentlichten Rezension von Hofmannsthals "Der Unbestechliche" rügt Musil, "daß H. der Notwendigkeit und inneren Not dieser Figur zu wenig nachging [...]".⁶⁸ D. h.: dramatische Charaktere haben wohlmotiviert und logisch stringent zu agieren.

(b'') Sprache

Es ist die Kritik einer Aufführung von Büchners "Dantons Tod", wo Musil die Gelegenheit ergreift, Prinzipielles zur dramatischen Sprache festzuhalten⁶⁹:

"Die beiden Faktoren, welche das Wesen des Dichters ausmachen, sind nämlich durchaus nicht oft vereint. Wir haben Dichter, die sehr schön Schaum schlagen können mit der Zunge, aber als Lebens-Anschauung haben sie jene verdächtige Tiefe, die bestenfalls ein in Musik gesetztes Konversationslexikon ist, andererseits haben wir auch sehr gebildete Dichter und die sind dann meist ohne Schaum, aber erhaben von Auswüchsen, die sie sich angelesen haben. Dagegen besaß Büchner schon unverkennbar die Fähigkeit, wirkliche, eigene und große, schwere Gedanken [!] plötzlich, überraschend in *Leben* umzuwandeln, so daß nicht nur seine Menschen *sie haben*, sondern auch sie die Menschen und so, daß diese Gedanken zu dem *persönlichen Schicksal dieser Menschen* gehören, aber jeder zugleich einen *Schritt vorwärts ist im Geiste*."

Musil läßt seine Auffassung dramatischer Sprache somit auf der einen Seite aus seiner ideellen Inhaltsforderung resultieren. Denn der eine "Faktor", der inhaltliche, betrifft die "Lebens-Anschauung", welche "Tiefe" aufzuweisen hat. Auf der anderen Seite ist jedoch als zweiter Faktor Lebensnähe gefordert. Insgesamt bildet die dramatische Sprache dann idealerweise eine *Einheit* von "großen, schweren Gedanken" und deren formalem Ausdruck ("Schaum schlagen"). Insofern hat in die Sprache beides einzugehen:

⁶⁸ S. 1730f. Ebd. betont Musil auch den Zusammenhang von Figur und dem inhaltlichen Aspekt der Handlung, indem er fortfährt: " [...] wobei auch die Handlung [...] in den Bereich des harmlos Uninteressanten gezogen wird." Zum formalästhetischen Grundsatz der Einheit s.u.

⁶⁹ S. 1486 (Herv. C.S.). Zugleich ist Musils Forderung nach intellektuell anspruchsvollem Inhalt wiederholt.

Idealisierung in einer stilistischen Höhe der Diktion ("ein Schritt vorwärts im Geiste") und *Realistik* ("Leben"); die Gedanken sollen "zu dem persönlichen Schicksal dieser Menschen gehören".

Dieser Doppelforderung entspricht exakt Musils Kritik an einem Drama von Schnitzler. Einerseits hält er ihm vor, "daß man an der Sprache der 'Komödie der Verführung' sofort [erkennt], daß ihre geistigen Wurzeln nicht genug in die Tiefe griffen [...]" (1667). *Andererseits* mahnt Musil bei den Frauen des Stücks einen "erotischen Kurialstil" an: "Ihre Zunge hat Holzbeine, daß es ein Jambus ist, und sie reden Seelenwahlprogramme" (ebd.), – d. h. er fordert Lebensechtheit ein.

(c) Allgemeine Gestaltungsprinzipien und Wirkungsästhetik

Neben den vorgestellten Bemerkungen zu den *besonderen* Bestandteilen des Dramas finden sich in den Theaterschriften Aussagen *allgemeinpoetologischer* bzw. -dramaturgischer Art, also solche, die sich auf Inhalt und Form gleichermaßen beziehen, auf beider Verhältnis oder den Komplex Drama als Ganzes. Darunter fallen allgemeine Gestaltungsprinzipien und die Frage nach einer dramatischen Wirkungsästhetik.

(c') Allgemeine Gestaltungsprinzipien

In allgemeiner Hinsicht äußert sich Musil zu Gestaltungsfragen zweifach: auf der einen Seite zu Kategorien der Formalästhetik (1), auf der anderen Seite zum stilistischen Prinzip des Realismus (2).

(1) Formalästhetik

Hier ist es zentral die Kategorie der Einheit von Form und Inhalt, welche Musil unproblematisch zu allen Zeiten gefordert hat. So heißt es schon in dem von Frisé auf "um 1910" datierten Fragment vom gelungenen Kunstwerk: "1. *Man kann Form und Inhalt nicht auseinanderhalten.*" (1303) Und in dem großen Essay "Literat und Literatur" (von 1931) führt Musil als Schluß einer historischen Betrachtung aus:

"Man ist denn auch später wieder darauf gekommen, daß Form und Inhalt eine Einheit bilden, die sich nicht gänzlich zerlegen läßt, und die heutige Auffassung ist wohl die, daß überhaupt nur geformte Inhalte den Gegenstand der Kunstbetrachtung bilden; es gibt keine Form die nicht an einem Inhalt, keinen Inhalt, der nicht durch eine Form in Erscheinung träte, und solche Amalgame aus Form und Inhalt bilden die Elemente, aus denen sich das Kunstwerk bildet."⁷⁰

⁷⁰ S. 1218; siehe auch S. 955. Offenkundig hat Musil mit der "heutigen Auffassung" die Einsichten der zu seiner Zeit neueren Gestalttheorie vor Augen; vgl. dazu M. Luserke: Gestalt- und gegenstandstheoretische Implikate im Denken Robert Musils. In: *Gestalt Theory* 10/4 (1988), S. 274-289. Was die historische Vorläuferschaft (das "wieder" im Zitat) betrifft, dürfte Musil die entsprechende Maxime der Goethezeit meinen; vgl. Szondi 1963, 10, zur Formulierung der Identität von Form und Inhalt in Hegels Ästhetik, und siehe hier 2.1.1.

Als Antwort auf die von Musil selbst gestellte Frage, *wie* Form und Inhalt eine Einheit bilden, lassen sich aus seinen Schriften zwei Aspekte zusammenstellen: Harmonie und Ökonomie. Zu ersterer führt er im Tagebuch aus:

"In der Kunst des Lebens ist es ebenso wichtig wie in der bildenden Kunst den natürlichen Mittelpunkt zu finden, auf den sich alles richten muß; das richtige Verhältnis der Über- und Unterordnung der Teile; Auswahl und Ausscheidung mit Rücksicht darauf; Einheit nicht auf Kosten des Reichtums und Reichtum nicht auf Kosten der Einheit erzielen.[...] Definition Harmonie." (T 164)

Die Geltung dieses Grundsatzes in den Theaterkritiken sei an zwei Beispielen demonstriert. Zum Drama "Spiegelmensch" von Franz Werfel merkt Musil an:

"Das alles ist sehr zufällig und hat keine Einheit, weder im Geschehen, noch in der Idee, noch in der Person; die einzige Einheit ist eigentlich nur die immer neue Variation der einen Grundidee, die sich mit zufälligen Elementen bindet. Auch der Vers wird davon ergriffen, wie es bei dem nahen Verhältnis von Inhalt und Form auch nicht anders möglich ist [!]."(1572f.)

Das Fehlen einer einheitlichen Durchgestaltung wird hier offenbar als Ursache für eine Unausgewogenheit zwischen der bloß variierten "Grundidee" und den "zufälligen" Formelementen gesehen. (Zugleich wird in dem Zitat auch die Großzahl der dramatischen Faktoren in ihrer Verflochtenheit aufgeführt: "Geschehen", "Idee", "Person", "Vers".) Das zweite Zitat bezieht sich allein auf das Verhältnis der Figuren. Auch hier spricht sich Musil für harmonische Ganzheit aus, indem er die *Unselbständigkeit* der gelungen gestalteten dramatischen Charaktere betont:

"Die Figuren in einer Dichtung sind immer aufeinander bezogen, keine könnte, wenn sie aus dem Rahmen herausträte, eigentlich für sich aufrecht stehen [...], jede ist ein Reflex von allen anderen." (1528)

Engstens im Zusammenhang mit dem Harmoniepostulat steht die Auffassung von der nötigen *Sparsamkeit* in der Gestaltung (= Ökonomie). In den Rezensionen verwendet Musil dieses Kriterium nur implizit, so dort, wo – wie schon zitiert – ein "fast durchaus nüchtern geführte[r] Dialog", "eine fast naiv schnurgerade Abwicklung" und "Lessingsche Magerkeit in [der] sentimentale[n] Gefühlsküche" als "positive Qualitäten" verbucht werden (1585); oder wo es zu Vildracs "Le Paquetbot Tenacity" heißt: "Rekonstruiert man die Szenenführung, so merkt man erst, wie gut, gerade und dicht dieses Stück gemacht ist." (1562) Damit steht die Geltung der gleichlautenden allgemeinästhetischen Programmatik in einem Nachlaßfragment auch für Musils Dramenbegriff außer Frage. Unter der Überschrift "Ästhetik" heißt es:

"I. Apriorisches Prinzip? Jedes Kunstwerk soll seinen Gegenstand in der ökonomischsten Weise darstellen. Bezw. Definition des fehlerlosen Kunstwerks dadurch. [...] Seinen Gegenstand kann ein Kunstwerk gar nicht unökonomisch darstellen, wo es unökonomisch ist, stellt es immer einen zweiten, überflüssigen, ungewollten Gegenstand dar. M.a.W. im vollendeten Kunstwerk darf nichts überflüssig u zufällig sein, alles hat Beziehung zum Gegenstand [...]." (871)

Im Zusammenhang mit seiner (kleineren) Prosa spricht Musil auch gelegentlich vom "Prinzip der geraden Linie als der kürzesten Verbindung zwischen 2 Punkten" (955).

(2) Realismus

Von Musils Forderung nach *realistischer* Gestaltung war schon die Rede, allerdings nur bezogen auf einzelne Formelemente (Handlung, Figuren, Sprache). Hier ist nun die Allgemeinheit dieser Maxime festzustellen. Damit werden nicht nur alle Bestandteile zusammen mit einbezogen, sondern darüber hinaus wird das *Verhältnis* von Inhalt und Form genauer definiert. Was das letztere betrifft, so lautet Musils Forderung nämlich, daß der *Ideengehalt* in einem Drama, der als solcher abstrakt ist, zu *konkretisieren* sei. Das aber erfolge in einem ersten Schritt *vermittels der Formelemente*. D. h. allein ihre formale Gestaltung macht die Idee in einem bestimmten Ausmaß konkret. Das geht aus einer nachgelassenen Notiz zu Fragen des Dramas klar hervor:

"Das Gedankliche Die Idee muß sich spezialisieren, verschärfen und verbreitern. Ein Problem muß gleich zu Anfang gestellt werden u. dann immer mehr auftauchen oder gewendet werden. Die Spannung soll in dem atemlosen Achten darauf liegen." (885)

Die Spezialisierung, Verschärfung etc. der Idee erfolgt also schon über den Gestaltungsfaktor Handlung, den das Zitat ausschließlich erwähnt. Doch liegt auf der Hand und hat sich auch in der Erörterung von Musils Bestimmungen oben selbst ergeben, daß Handlung nicht denkbar ist ohne Figuren und deren Sprache. Das aber bedeutet, daß alle Formelemente zur Konkretion des Ideellen beitragen.

Daß die Konkretion des Gedanklichen durch die Form notwendig ist, wird in folgendem Tagebucheintrag vom 6.9.1911 ausgesprochen. Denn hier wird die Beschränkung des Dichters auf die bloße "Deduktion" von Ideen als Gefahr interpretiert und zur Abhilfe beinahe handbuchmäßig das *Procedere* der formalen Realisierung beschrieben, zugunsten von "Lebendigkeit u. praktischer Situationsmöglichkeit":

"Man darf sich nie in der Deduktion der Ideen verlieren. Diese ist Vorarbeit. Man legt die Ideen – die allgemach sich zu einem einheitlichen Kreis geschlossen haben [!] – den Personen in den Mund od. läßt sie aus solchen Ideen heraus, oder solche Ideen illustrierend handeln. Dabei muß man (dies ist die gewisse Unheiligkeit) lieber von der Idee u. ihren Folgerungen u. Eventualitäten etwas abzwicken als die Lebendigkeit u. praktische Situationsmöglichkeit zu opfern." (T 239)

Musils Ablehnung, eine dramatische Idee in ihrer Abstraktheit zu belassen, taucht denn auch in den Theaterschriften als Standardvorwurf vor allem gegen den literarischen Expressionismus auf; so wenn es in "Symptomen-Theater I" in Zusammenhang mit Kaisers "Kanzlist Krehler" heißt: "[...] aber auch hier wird die Idee plakatiert und bleibt dann schrill und unbeweglich hängen, trotzdem sie 'bewegt' wird [...]" (1099).

Der Nachsatz im letzten Zitat ("trotzdem sie 'bewegt' wird") bringt einen weiteren Aspekt in die Betrachtung ein, indem er die Aufmerksamkeit auf die Formbestandteile im

einzelnen lenkt. Denn er drückt aus, daß nicht jede Bewegung, d. h. nicht schon die formale Gestaltung *grundsätzlich*, die Idee lebendig macht, sondern nur eine bestimmte. Damit stellt sich also in einem zweiten Schritt die Frage, *wie* die Konkretion der Idee durch die Formelemente zustande kommt.

Die Antwort auf diese Frage ist unproblematisch, denn sie kam bei der Erörterung der einzelnen formalen Faktoren bereits zur Sprache. Sie lautet: Die Idee wird durch Handlung, Figuren und Sprache nur dann erfolgreich konkretisiert, wenn diese Formelemente ihrerseits realistisch gestaltet sind.

Diese *stilistische Realismus-Maxime* Musils sei aus den Theaterrezensionen noch einmal mit Beispielen belegt:

Das *Handlungsmäßige* betreffend, streicht Musil bei Rolf Lauckners "Christa, die Tante" "solche Ereignisse" als "in einen erfrischenden Realismus gebettet" lobend heraus (1613); und zu Tollers "Hinckemann" bemerkt er, was "Beobachtung und Zeichnung" anbelangt: "Auch manche Szenen sind wie mit der Peitsche geknallt, Schwung, Knall und Sitz; [...] und es ist staunenswert, wieviel Inhalt bei Toller in den Oberflächen sitzt." (1639)

Zur *Figurengestaltung* übergehend, ist ebenfalls positiv der "Hinckemann"-Kritik zu entnehmen: "[...] aber zum erstenmal seit Hauptmann bewegen sich hier überhaupt wieder Menschen auf der Bühne *natürlich*, die einen großen Teil unseres Volks bilden [...]" (ebd., Herv. C.S.) Negativ lautet folgerichtig der Vorwurf (an Richard Kesslers "Der Schildpattkamm"): "Wenn man die Personen eines solchen Stückes anschneidet, so fließt kein Blut, Racine ist weniger abstrakt als diese Stückeschreiber [...]" (1603) Und Ibsen bekommt allgemein zu hören: "Der machte Tafeln mit Aufschriften, die die Bedeutung der Menschen ersetzen mußten, und ließ sie von gut alltäglichen Emotionen hin und her bewegen. Es war das Prinzip der Shakespearebühne im Inneren." (1443)

Das *Sprachliche* ist damit angesichts seiner Untrennbarkeit von der Figur in die Forderung nach realistischer Gestaltung mit eingeschlossen. So führt Musil zum Drama "Der Tausch" aus, daß, obwohl Claudel es noch schaffe, "daß sich diese allgemeinen Sätze mit einem Schlag zu konkreten Individuen zusammenschließen [...]", zu beanstanden bleibe: "Jede Figur spricht ihren Katechismus, und der Tausch [...] vollzieht sich nicht zwischen Menschen, sondern zwischen Lebensprinzipien oder moralischen Systemen [...]" (1472)

Wenn Musil – wie sich zeigen wird (vgl. 1.2.2.a.) – auch den Dichter generell auf die realistische Gestaltungsweise verpflichtet, so ist der *Dramatiker* doch offenbar besonders von dieser Maxime betroffen. Denn wie Musil im Tagebuch am 27.2.1912 bereits feststellt, hat der dramatische Dichter offenbar der Eigenheit der Gattung Drama Rechnung zu tragen, wonach dieses eine innere Tendenz ins Abstrakte aufweist:

"Man muß beim Schreiben eines Dramas bedenken, daß die groben Grundzüge, wie sie die

alltägliche Reflexion zusammenfaßt, viel stärker hervortreten als bei der Erzählung. Man kann machen, was man will, die Inhaltsangabe bleibt hier fühlbarer [...]" (T 255)

Deshalb scheint grundsätzlich die Ermunterung zu beherzigen, die Musil wenig später (im Eintrag zum 4.3.1912) – nach Goethe – sich selber zuruft:

"Greift nur hinein ins volle Menschenleben, und wo ihrs anpackt, ist es interessant: Diese Warnungstafel ist eigens für mich aufgestellt worden! Immer vom Konkreten ausgehen! Vom zwanglosen Sicheinfallenlassen! Nie von der Idee! Sonst bremst man sich sofort." (T 256)

Doch geht das (aus dem Kontext zu verstehende) Ausmaß dieser Realismus-Forderung entschieden zu weit, und das nicht nur für die Dramentheorie, sondern für Musils poetologische Theorie überhaupt. Denn hier wie dort (s.u.) bleibt zweifellos – inhaltlich – von der *Idee*, dem Gedanklichen, auszugehen, da *diese* doch gestalterisch zu vermitteln ist. Oder anders gesagt, das Drama soll nicht bloß Natur geben, sondern, wie es gleichfalls im Tagebuch heißt, "eine *gesteigerte* Natur erreichen" (T 881, Herv. C.S.). Damit ist nämlich der normativ-*idealisierenden* Seite des Ideengehaltes gedacht, mit der der stilistische Realismus – gemäß der formalästhetischen Grundforderung – in *Einheit* zu setzen ist (s.u. 1.2.1.a und 1.2.2.b).

(c") Wirkungsästhetik

Im eigentlichen Sinne wirkungsästhetische Bestimmungen (d. h. solche, die auf der "sensuellen Aufnahme" beruhen⁷¹ und nicht die intellektuelle, auf bloß rationales Verstehen abzielende Zwecksetzung betreffen), finden sich zum *Drama* in den Theater-Schriften nicht.⁷² Die konkreten Dramen werden lediglich auf den ideologischen bzw. ästhetischen Wert ihrer *Werkstruktur* hin theoretisiert.

Doch gibt es – worauf besonders C. Rogowski hingewiesen hat⁷³ – im essayistischen Nachlaß Musils ein Textstück, das in deutlicher Anlehnung an Aristoteles⁷⁴ für das Drama psychologistisch *Erregungswirkungen* festmacht:

Grundsätzlich werden dort schon für das gelesene Drama als die "beiden Hauptfaktoren" "Klärung und Erregung" bestimmt. Hierbei funktioniere:

"Klärung durchs Anklingen u Aufzeigen weiterer Zusammenhänge (die Moral des Stücks) Erregung durch Pathos des Worts und der Handlung. Ersteres verstehen wir besser von der normalen letzteres von der Untersuchung der abnormalen Psyche her."

⁷¹ Szondi 1974, 49. Weitere von Szondi zur Kennzeichnung des Begriffs 'Wirkungsästhetik' plausibel gemachte Termini sind: "Gefühl" (ebd.), "Rührung" (S. 72) und "Empfindung" (S. 96). Eine Bestätigung dieses Verständnisses und auch der These von der auf Aristoteles zurückzuführenden und bis in die Aufklärung währenden Geltung der Wirkungspoetik liefern – im Musil-Kontext – Karthaus 1985 und Rogowski 1993, siehe Fußnote 73.

⁷² Zu einer möglichen Wirkungsästhetik im Zusammenhang mit dem Theatralen s.u. A) 1.2.1.b.; zum Drama vgl. dagegen A), 3.

⁷³ Rogowski 1993, 36; aber auch Karthaus 1985, 10ff., stellt schon die These auf: "Musil ist Aristoteliker."

⁷⁴ Musils frühe Rezeption von Aristoteles' Poetik dokumentiert das Tagebuch-Heft 3 (1899?-1905/06), 54-58.

Klärung bezeichnet demnach das auf rationale Verständigung abzielende Moment, den – wie es weiter erläuternd heißt – "(vorwiegend) intellektuelle[n] Prozeß" ("die Moral des Stücks"). *Erregung* dagegen ist wirkungsästhetisch konnotiert, und zwar über den Begriff des Pathos, das in der Folge als "das Mitfühlen" und "das wirklich Abnorme, das von sich weggerissen werden" näher bestimmt wird.

Das insoweit hinlänglich klare Bild verwischt sich jedoch dadurch, daß Musil im Anschluß an das Zitierte nach einem "Oder" einen dritten Terminus neben Klärung und Pathos einführt, nämlich "Ethos". Dessen Bestimmung und besonders Abgrenzung gegenüber Pathos bereitet ihm dann offensichtlich Probleme. Denn in immer neuen Ansätzen definiert Musil Ethos zuerst als "Mitgefühl", dann u.a. als "Mitleids udgl. Gefühle" und schließlich – rein rational – als "Verstehen eines Gefühls". Gleichzeitig wird Pathos zum "Nacherleben, Miterleben", was der Ausgangsdefinition (Mitfühlen) immerhin noch ziemlich ähnlich bleibt. Doch wird auch dieser Stand der Dinge wieder korrigiert (s. das: "Nein [...]"), ohne daß zum Schluß, wo Musil die Diskussion auf die Ebene von Beispielen verlegt, ein eindeutiges Ergebnis übrigbliebe.⁷⁵

Diese wirkungsästhetischen Überlegungen Musils kommen somit über den Status eines Gedankenspiels nicht recht hinaus; und da sie – von Ausnahmen abgesehen (s.u. zu 3.) – in den Theaterschriften generell fehlen, können sie nicht als positiver Beitrag in Musils Dramentheorie einbezogen werden.

Die Annahme einer *dramatischen* Wirkungspoetik ist bei Musil folglich nicht ohne weiteres zu diagnostizieren, und er selbst danach kaum im geläufigen Sinne als "Aristoteliker" zu bezeichnen.

(d) Dramatische Gattungen

Was die Forschung zu Musils Dramenbegriff völlig versäumt hat, ist die Beobachtung respektive Rekonstruktion der dramatischen *Gattungstheorie* Musils. Dies Fehlen muß besonders deshalb überraschen, weil – wenn Musil derartige Überlegungen auch nicht systematisch angestellt hat – die Einzeldefinitionen vor allem zum Tragischen bzw. Komischen doch an Ausführlichkeit wenig zu wünschen übrig lassen. Die Aufgabe des Interpreten besteht wiederum darin, das Verstreute zusammenzutragen. Da Musils Bestimmungen zu Tragödie und Komödie die bei ihm allein wichtige Gattungsunterscheidung betreffen, werden diese Formen hier zusammen behandelt. Vereinzelte Bemerkungen Musils zu anderen Dramentypen kommen im Anschluß gesondert zu Wort.

(d') Tragödie und Komödie

Es gibt eine Stelle in den Theaterkritiken, wo Musil das traditionsreiche Paar erwähnt,

⁷⁵ Alle (Musil-)Zitate: S. 905f.

indem er das "heitere Genre" und "das tragische Genre" hinsichtlich seiner Abhängigkeit gegenüber der Schauspielkunst abwägt (1109). Ansonsten kommen sie nur getrennt vor. Wenn im Folgenden Musils Bemerkungen zu Tragik/Tragödie und Komik/Komödie in ihren Grundzügen zu systematisieren versucht werden, ist vorweg ihre gattungsmäßige Besonderheit in Relation zu dem zu setzen, was hier bisher über *das Drama* gesagt wurde. Dieses Verhältnis ergibt sich wie folgt:

Da für Musil Dramen nicht *entweder* Tragödien *oder* Komödien sind, muß ein allgemein-neutraler Typ angenommen werden. Dieser Typ ist eben das anspruchsvolle Ideen-Drama, von dem bislang die Rede war. Tragisches und komisches Drama sind dann umgekehrt dessen – offenbar einzige – *Spezifizierungen*. Denn es wird sich zeigen, daß der Charakter eines Theaterstücks als Tragödie oder Komödie von der Spezifizierung seines *Ideengehaltes* herrührt: ob dieser nämlich tragisch oder komisch ist. Tragödie und Komödie sind also die spezifischen Ideen-Dramen, die Musil kennt.

(1) Tragik/Tragödie

Sein Verständnis von Tragik legt Musil in seltener Konzentration im letzten Abschnitt (mit der Überschrift "Theater- und Bildungskrisis") seines großen Essays "Der 'Untergang' des Theaters" dar. Interessanterweise ist der Argumentationsansatz historisch, indem die Ausgangsüberzeugung lautet,

"daß der alte Held des Theaters mit seinem spezifisch tragischen Konflikt des freien Willens, der zwischen den Schranken der bürgerlichen Gesetze eingeklemmt ist, eigentlich ein Freihandelsheld war, aber das hat sich schon lang, wenn auch nicht mit der nötigen Bewußtheit *geändert*" (1127, Herv. C.S.)

Die Änderung sieht Musil darin, daß

"an die Stelle des tragischen Widerspruchs eines einzelnen *zum* Gesetz der geoffenbarte Widerspruch *in* den Gesetzen irdischer Existenz treten müsse, der oft unlösbar, aber immer zu überwinden ist." (ebd.)

Denn nach der "Aufklärungszeit, welche an die Autonomie des Sittengesetzes und der Vernunft glaubte", herrsche nun das Zeitalter des "Empirismus, für den die Welt eine unendliche Aufgabe mit fortschreitenden Teillösungen ist." (ebd.)⁷⁶

Ohne die Richtigkeit von Musils Bestimmung des alten Tragikbegriffs – als dem Widerspruch des Einzelnen *zum* Gesetz – hier erörtern zu können, ist eine Unklarheit in seiner eigenen Konzeption vom Widerspruch *in* den Gesetzen anzusprechen. Im Umfeld der zitierten Definition gibt Musil nämlich weitere Charakterisierungen, die abweichend erscheinen: Es wird zum einen das Bestehen von "Grundproblemen der Schöpfung"

⁷⁶ Die Überzeugung, daß "die Zeit der Tatsachen", das Zeitalter des Empirismus angebrochen sei, macht eine vielvarierte Konstante in Musils politischen und kulturhistorischen Essays aus; vgl. nur den in mehreren Fassungen Fragment gebliebenen Groß-Aufsatz "Der deutsche Mensch als Symptom" (von 1923), S. 1382ff. und 1386ff., oder den Essay "Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste" (von 1922), S. 1083ff. ("Pragmatismus", "Positivismus").

angenommen, und als Beispiel "der Widerspruch zwischen Einzel- und Kollektivwesen, das wir sind" genannt. Zum anderen ist von dem "Stigma der Gegenwart" die Rede, als dem Umstand, "daß Mechanik und Seele sich nicht vereinigen können", womit die entfremdende Technifizierung der Moderne angesprochen wird (beidesmal ebd.).

Es gibt offenbar nicht weniger als *drei* Weltursachen der Tragik: den Widerspruch in den Daseins-Gesetzen als zugleich unendliche Aufgabe (1), die Grundprobleme der Schöpfung (2) und jenes Stigma der Gegenwart (3). Die erste und dritte Bestimmung lassen sich u. U. noch verbinden, indem besagtes Stigma etwa als ein *gegenwärtiger* Widerspruch in einem "Gesetz irdischer Existenz" gedeutet wird, wo eben Mechanik und Seele auseinanderfallen. Die zweite Bestimmung fällt offenkundig heraus. Denn hierbei scheint es sich um *ewige*, d. h. unabänderliche Grundwidersprüche zu handeln, welche die "Schöpfung" betreffen. Wogegen jene widersprüchlichen Gesetze "irdischer Existenz" "oft unlösbar, aber immer zu *überwinden*" sein sollen.

Zugleich hat es den Anschein, als sei mit den "Grundproblemen der Schöpfung" sogar das von Musil abgelehnte *alte* Tragikverständnis bezeichnet. Denn das angeführte Beispiel des "Widerspruchs zwischen Einzelwesen und Kollektivwesen" formuliert bei Licht betrachtet genau das, was es nach Musils Epochentheorie gar nicht mehr geben soll: den Widerspruch des Einzelwesens *zu* dem "Sittengesetz". Dies ist zumindest dann der Fall, wenn man das Sittengesetz als den Ausdruck der menschlichen Kollektivnatur interpretiert. Tut man das nicht, so ließe sich das Beispiel womöglich doch an Musils *modernes* Tragikverständnis anschließen. Es wäre dann – schwächer – bloß von einem Widerspruch *in* der Seele des Menschen auszugehen, womit ein interner Daseins-Konflikt markiert wäre. Diese letztere Deutung scheint denn auch Bestätigung zu finden durch Musils ausführlichste Tragikbestimmung in den Theaterkritiken. Denn hier ist nicht von einem moralischen Konflikt (= Sittengesetz) die Rede, sondern von einer Zerrissenheit innerhalb des *Ich*. Anlässlich von Tollers "Hinckemann" heißt es nämlich, daß:

"die wenigen wirklich tragischen (und nicht einfach meliorationsfähigen) Konflikte immer auf die gleichen Grundwidersprüche unsrer bewußten Existenz zurückführen".

Und als ein Beispiel wird genannt: "das Leid jedes Menschen, wenn er seine Einsamkeit zwischen allen Gefährten merkt, in jedem Augenblick, wo es ums Innerste geht" – was "ein anderer Dichter" so ausgedrückt habe, daß "jeder 'mitten in der Unendlichkeit allein auf seiner eigenen Planke treiben muß'" (1638, Herv. C.S.).⁷⁷

Alles in allem läßt sich sagen, daß Musils Bestimmung des Tragikbegriffes nicht zu letzter Klarheit zu bringen ist. Musil unterscheidet zwar explizit eine alte gegenüber einer modernen Tragikauffassung, vermag die letztere aber nicht zweifelsfrei deutlich zu

⁷⁷ Hier liegt ein verstecktes Selbstzitat aus den "Schwärmern" vor (vgl. S. 343). Der "andere Dichter" ist also Musil selbst (vgl. Leitgeb 1989, 179).

konturieren. Dies kann hier nur festgehalten werden.

Anzufügen ist an dieser Stelle die Bemerkung, daß sich bei Musil Versuche einer *Explikation* des tragischen – wie auch im folgenden des komischen – Ideengehaltes *in formaldramaturgische* Vorstellungen (z. B. spezifische Figuren- oder Handlungsstruktur) nicht finden.

(2) Komik/Komödie

Betrachtungen zur ideellen Spezifikation des Komischen gibt es angesichts starker Lustspiel-Präsenz auf den Spielplänen durchaus häufiger. Ähnlich wie beim Tragischen sieht Musil auch beim Humor⁷⁸ einen historischen Typenwechsel. Danach machte der "alte Humor sich eigentlich immer über etwas Einzelnes lustig, aber im Ganzen blieb das stets eine ernste und ehrbare Angelegenheit [...]" (1646). Bzw. diese "Komik geht wohl fast immer aufs Typische oder aufs lächerlich Einzelne" und – das kommt dazu – "paart sich auf der Bühne mit Clownerie u. Akrobatik" (1580f., ebenso 1618ff.).

Der "neue Humor" dagegen nehme – wie es anlässlich von Romain's "Doktor Knock" heißt – "gerade das Ganze nicht ernst" (1646). Er richte sich "gegen alles" und sei so "ein sozialutopischer", "eine halb ironische Utopie, welche das Dasein aus Zweifel an seiner Güte phantastisch variiert." (1645) Allerdings tut er das offenbar, ohne destruktiv oder nihilistisch zu sein. So betont Musil auch an anderer Stelle (zu Hofmannsthals "Der Unbestechliche"), das "Wesen der Komödie großen Stils" beruhe darin, "daß sie eine vom Mutwillen des Dichters umgestülpte Tragödie ist." (1730) Und von H. Bahrs "Das Prinzip", das Musil "ein ideales Unterhaltungsstück" nennt, weil es "voll wirklichen Geistes" sei, heißt es:

"Da werden Typen der Zeit und Aufgaben der Zeit von *einer freundlich* boshaften Lehrerhand am Schöpf gebeutelt, jeder Augenblick ist lustig und keiner fern von der Nähe des Ernstes." (1583, Herv. C.S.)

Worauf es Musil also ankommt, ist das *ironische Spiel mit der ganzen Existenz*, doch so, daß ein im letzten positiv-ernsthaftes Interesse am Ganzen besteht.

(d") Andere Dramentypen

Zu anderen Dramentypen finden sich bei Musil zwei Stellen:

1) Im essayistischen Nachlaß listet Musil eine Reihe von Definitionen auf, darunter: "Typus des Schicksalsdramas", "Schulddrama" und "Idealistisches Drama" (885). Sind die näheren Ausführungen zu den anderen Formen spezifikatorisch unergiebig⁷⁹, heißt es zur zuletzt genannten gehaltvoller:

⁷⁸ Musil differenziert nicht zwischen Komik und Humor.

⁷⁹ Z. B. zum "Typus des Schicksalsdramas" heißt es: "Wie es aus dem Nichts – einer stillen, glücklichen Stimmung oder einer sicheren, starken – emporwächst, Schritt um Schritt." (ebd.)

"Nicht nur Menschen wie wir darstellen (psychologisches Drama oder polemisches) sondern Vorgänge, Stimmungen in unserer Verlängerung, Erhöhung, die uns nicht anders als auf diesem Weg erreichbar sind. Statt einer Handlung, die sich zwischen uns abspielt, eine solche, wie sie sich zwischen uns *noch nicht* abspielt." (Herv. C.S.)

Im Unterschied zu Musils allgemeiner Dramenform, wo die Ideen sich auf die *gegenwärtig* wahre Realität beziehen, ist die ideelle Ausrichtung der idealistischen Spezies offensichtlich antizipatorisch-*visionärer* Natur.

2) Eine Stelle im Tagebuchheft von 1920-1926 scheint demgegenüber mehr eine Gedankenspielerei zu sein. Unter der Überschrift "*Versuch. Die Ichform des Dramas*" wird die freilich hochmoderne Struktur einer epischen Dramatik inauguriert, in der ein zentraler Erzähler (Spielleiter) auftritt und z.T. mitspielt (630). Diese Überlegung – wie auch die zum "idealistischen Drama" – ist allein deswegen nicht weiter von Belang, weil weder in Musils Theaterschriften noch in seinen eigenen dramatischen Arbeiten dergleichen vorkommt.

(e) Zusammenfassung

Dem Resümee zu Musils Dramenbegriff voranzustellen ist der vielzitierte Passus aus einer der letzten Kritiken (zu Arthur Schnitzlers "Komödie der Verführung"), wo Musil gleichsam die Quintessenz seiner verstreuten theoretischen Anstrengungen zu versuchen scheint:

"Dies vorausgeschickt, ergibt sich von selbst, daß ein Ideendrama, das nicht diffuses Licht auffängt, sondern Menschen durch bestimmte geistige Strahlen bewegt, die, nebenbei bemerkt, von ihnen selbst ausgehen müssen, einer gewaltigen Anstrengung, Umstellung und Veränderung bedürfte. Es gehören *ideologische Leidenschaft* und *Konstruktionsfähigkeit* dazu; denn hier gilt es nicht nur Personen zu schaffen, sondern auch das Bild, in dem sie stehen, den Rahmen, die Wand, das Haus, ja einen neuen Raum; und nicht nur muß das alles von der Leidenschaft eines *Denkers* aufgebaut werden, sondern es muß auch wieder *durchsichtig und unsichtbar* werden, so daß man es nur an der Bewegung der Personen gewahrt, die darin leben und allmählich *den Zuschauer das Erkennen lehren*."⁸⁰

Musils Drama ist das Ideendrama. Die Ideen sind die der realen, menschlichen Existenz zugrundeliegenden wahren Verhältnisse, die – je verschieden – als Problem aufstoßen und durch ihre Dramatisierung den Rezipienten zu Bewußtsein gebracht werden (Selbsterkenntnis, vgl. 1.2. 1.b.). Insofern die Ideen zwar die der Realität sein sollen, Ideen als solche aber abstrakt sind, bedarf es ihrer Konkretisierung. Die erfolgt im Drama erstens durch seine formalen Bestandteile – Handlung, Figur und Sprache –, die zweitens ihrerseits realistisch zu sein haben. Die Handlung des Dramas ist, als Einzelfall, eine soziale oder erotische Begebenheit, die objektivkausal nach Maßgabe der Motivationswahrscheinlichkeit abläuft. Die Figuren entsprechen der ideellen Konstellation, die sie vermitteln; allerdings unter dem Postulat individueller Lebendigkeit. Ihre

⁸⁰ S. 1665, zur problematischen Fortsetzung des Zitats (zur Wahrheitsfrage) s.u. 3. bzw. Fußnote 189.

Sprache spiegelt diese Synthese wider. Prinzipiell unterliegt alle Gestaltung der Einheitskategorie von Inhalt und Form, die sich als Harmonie der Faktoren und Ökonomie der Mittel ausprägt.

Als Konzeption der Einheit von Ideellem und Realem ist Musils Dramenbegriff damit unter den Titel einer Ästhetik des *Ideal-Realismus* zu stellen (dazu s.u.). Insofern das Drama so die sinnlich-konkrete Darstellung von etwas Gedanklich-Abstraktem darstellt, ist es – in einer weiteren Formulierung Musils – *Symbol*. In diesem Sinne postuliert Musil anlässlich von Franz Werfels "Bocksgesang":

"Der Sinn der im Gestalteten nicht steckt, muß im Mitgestalteten stecken. Um es kurz zu sagen, das Spiel muß Symbol sein. Denn Symbol ist etwas, durch das der unausgesprochene Sinn mitgestaltet wird; wogegen Allegorie bloß eine Anspielung auf bekannte Gestalten wäre [...]."⁸¹

Abschließend bleibt nur anzufügen, daß sich keine Äußerungen Musils zur Frage der berühmten *drei Einheiten* ausmachen lassen: von *Handlung* und *Zeit* ist nur im Zusammenhang mit der Wiedergabe von der objektiven Kausalität der Handlung die Rede, und auf den *Ort* kommt Musil an keiner einzigen Stelle zu sprechen.

Nach der Rekonstruktion des Dramas als dem einen der am Theater beteiligten Faktoren ist nun der andere, die Bühne, zu betrachten.

1.1.2. Die Bühne

Der Komplex Bühne zerfällt für Musil, wie bereits erwähnt, in drei Gruppen künstlerisch Beteiligter: Schauspielkunst, Ausstattung und Regie.

(a) Schauspieler

Musils Klage über das zeitgenössische Theater ist nachgerade identisch mit einem regelrechten Haß auf die Schauspielkunst. Hält man sich an die Oberfläche, wird der Eindruck vermittelt, als sei mit diesem Metier als Kunstform a priori nichts anzufangen. Das muß unumstößlich erscheinen, wenn Musil auf die prinzipiell gestellte Frage: "Was ist also nun das Wesen der Schauspielkunst?", antwortet:

"Man schließt logisch: das Schau-Spiel. Der Schauspieler muß Gelegenheit finden, sein vehementes Scheinleben auf der Bühne zu entfalten. [...] Er muß gut sein, böse sein, traurig [...] neidisch, grausam, edel – alles in einem Ausmaß, das ihm sein privates Leben nicht bietet",

um dann abschätzig zu schließen:

"Nun sind wir aber im Leben nicht gut, sondern gutmütig. Nicht böse, sondern geschäftstüchtig. Das Element des Schauspielers besteht also aus Elementen, *die es nicht gibt*." (1106f., Herv. C.S.)

⁸¹ S. 1559, "Spiel" bedeutet hier Theaterstück. Zu Bedeutung und Unterschied von 'Symbol' und 'Allegorie' vgl. entsprechend M. Lurker (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991. S. 719ff. und 21ff.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, daß Musil auch hier – im Eifer des Kritikergefechtes – nur eine zeitgenössische Ausartung extrapoliert. Das geht schon daraus hervor, daß die Schuld an der Misere an anderer Stelle den schlechten, weil undichterischen Spielvorlagen gegeben wird, die dem Schauspieler "Rollen" statt "Figuren" aufhalsen (s.o., l.l.l.b").⁸² Unbezweifelbare Widerlegung findet der Anschein einer generellen Absage an die Schauspielkunst dann beispielsweise in Musils vielerörterter Hymne auf die Darbietungen von Stanislawskis Moskauer Künstlertheater. Dort heißt es an zentraler Stelle⁸³

"Ich habe das 'Nachtasyl', 'Die drei Schwestern', 'Die Karamasoffs' gesehen, es gehört zu den stärksten Erschütterungen und den tiefsten Augenblicken des Glücks, welche die Kunst, welche das Leben zu geben vermag. Trotzdem ich nicht ein Wort verstand. Es ist die Vollkommenheit des Schauspiels." (1477)

Besonders auffällig ist, daß Musil, der Vertreter des Dichter-Theaters, für den "Schauspiel"-Genuß auf das *sprachliche* Verstehen zugegebenermaßen ganz verzichten kann (dazu s.u.). Die Kritik schließt mit den emphatischen Worten: "Es ist eines der erschütterndsten Schauspiele menschlicher Vertiefung. Sie hat auf der Bühne sonst nirgends ihren Ort. Und wohl auch nirgends sonst im Leben von heute." (1480)

Über die Moskauer hinaus wird (die zitierte Kritik gehört ja zu den ersten) der Kreis der vollendeten Schauspieler gleichsam in zwei Schritten erweitert: Erst werden die *Berliner* Gäste gegen die *Wiener* Szene mit als positives Exempel hingestellt⁸⁴; daneben häufen sich die Huldigungen für einheimische Gewächse in erheblichem Ausmaß.⁸⁵

⁸² Mit seiner Kritik am pathetischen Starschauspiel steht Musil zu seiner Zeit schon keineswegs allein. Als Beispiel seien zwei Autoren genannt, die bei aller Kritik doch – im Unterschied zu revolutionären Kritikern vom Schlage eines Brecht – den Glauben an das zeitgenössisch traditionelle Theater (s.u. 2.2.) nicht verabschieden: Julius Bab räumt im Vorwort zu seinem Buch "Schauspieler und Schauspielkunst" (Berlin 1926) wohl ein, daß "der eine selbständige große Mittelpunkt, der außerhalb Berlins früher noch existierte, Wien, [...] schwer in seiner theatralischen Souveränität erschüttert [ist]" (S.9), hält aber daselbst an den großen Berliner und österreichischen Schauspielern in höchster Anerkennung fest – wobei fast alle auch von Musil Gelobten darunter sind (siehe Fußnote 84). Noch interessanter ist der zweite Band von Carl Hagemanns "Die Kunst der Bühne", "Der Mime", von 1921 (sechste Auflage, Berlin). In dem systematisch angelegten Werk läßt der Regisseur und Mannheimer Intendant keine Gelegenheit aus, um gegen "Virtuosentum" (S. 63f.), "Rollenmonopole" (S. 71f.), "Stubentalente" (S. 74f.) und die "Soubrettenspiel" genannte "manirierte Schauspielerei" (S. 77ff.) herzhafte zu wettern und den "weitaus meisten Schauspieler[n]" vorzuhalten, daß sie nicht dem seltenen Ideal des großen Schauspielers entsprechen (S. 59f.). Im folgenden nicht jeweils einzubringen – und deswegen an dieser Stelle nur pauschal zu erwähnen –, ist der Umstand, daß sich so gut wie jede Vorstellung Musils zum Theater im engeren Sinn (Schauspielkunst, Regie, Repertoire, Zweck) bei Hagemann nachweisen läßt (vgl. dazu noch den Band: ders.: Die Kunst der Bühne. Regie. Berlin, 6. Aufl. 1921). Das bestätigt indirekt die prinzipiell traditionalistische Haltung Musils (dazu s.u.), denn Carl Hagemann ist in keiner Weise als Reformers in die Theatergeschichte eingegangen.

⁸³ Zur Rezeption Stanislawskis allgemein siehe Claus Just: Stanislawski und das deutschsprachige Theater. Daten, Texte und Interpretationen bis 1940. Diss. Erlangen 1970. Zu Musil findet sich dort allerdings nichts, was im Zusammenhang mit seiner Theatertheorie aufschlußreich wäre.

⁸⁴ So z. B.: A. Moissi (1498f., 1509ff.), F. Kortner (1535f., 1600f.), P. Wegener (1546f., 1108f.), Tilla Durieux (1569, 1574), M. Gülstorff (1592l.), A. Bassermann (1625f.), M. Pallenberg (zwar 1525, 1580ff., aber 1731).

⁸⁵ Z. B.: S. 1594: "[...] daß die Leistungen der Wiener Mitspieler überall vorzüglich und gerade bei diesem

Worin besteht für Musil nun gelungenes Schauspielen, was ist – um seine Frage aufzunehmen – "das Wesen des Schauspielers"? Ursprungsgeschichtlich sieht er es stark verwachsen mit dem Komödiantischen: "Dieses Ohrfeigengeben und -empfangen, über Tische steigen in Schränke schlüpfen und unter Betten kriechen ist ohne Zweifel ein Ursprung unserer Schauspielerei." (1108)

Ausgehend von dieser Beschreibung der *Comedia dell' arte*-Theaterkultur, nimmt Musil im weiteren an, daß "die Entwicklung des europäischen Theaters den Schauspieler halb widerwillig" zu dem "Zwang", was er den "Ernst eines Gottesdienstes" nennt (1619). Als Ursache dieses Kultivierungsprozesses gilt Musil die *Literatur*, was aus Aussagen hervorgeht wie der, daß "die Entwicklung der Schauspielkunst von der Dichtung abhängt" (1105). Die Verpflichtung des Schauspieltheaters auf die (anspruchsvolle) Dichtung ist denn bekanntlich auch die Grundthese in Musils Konzeption: "Es kann gar keine Frage sein, daß die eigentlichen Lebensimpulse dem Theater von der Dichtung zugeführt werden müssen." (1527) Doch ist auch hier genauer hinzusehen; denn es könnte der Eindruck entstehen, als wären der Schauspieler bzw. die Inszenierung infolgedessen bloß das quasi mechanische Ausdrucksmittel, das von sich aus nichts beiträgt, sondern – wie immer das vorzustellen sein mag – *rein* die Dichtung gibt.

Das aber ist Musils Ansicht nicht. So nennt er im "Nachwort zum Moskauer Künstlertheater" Schauspieler schon: "diese großen Helfer und Mitstreiter" (ebd.) der Dichtung – was an dieser Stelle immerhin meint, daß, wenn auch "der Schauspieler den Dichter ja nicht verbessern" könne, so doch ihn "ergänzen und mit dem Schein des Lebens überhauchen" (1109). Das Drama auf dem Papier – dies ist festzuhalten – bedarf also erstens der Verlebendigung⁸⁶; zweitens aber auch der Ergänzung. Die aber sieht Musil offensichtlich in der *Interpretation*. Denn er gesteht dem Schauspieler zu, eine "Auffassung" von seiner Rolle zu haben. So dort, wo es heißt: "Man fühlt aber, daß in dem Stück vieles zu Moissis Auffassung stimmt." (1598)

Das aber bedeutet, daß ein gutes Theaterstück nichts völlig Definitives ist, sondern "Auslegungsmöglichkeit[en] besitzt" (1574). Gerade durch diese Eigenschaft sei eine Dichtung, wie es von Ibsen heißt, "verdammte lebendig".

Als schönes Beispiel stehe hier die Beschreibung einer Rolleninterpretation durch

Zusammenspiel manchmal nicht schwächer waren als die der [Berliner, C.S.] Gäste." (1633f., zu: Feldhammer, Woiwode, Markus, Marr, Keller, Kirschner), 1628 (u.a.: "Mittelpunkt der Aufführung und des Erfolges war Frau Roland."), 1639 ("von Werner-Kahle in Wien ungemein lebendig gespielt"), 1659 ("reizend ausgemalt von der Regie, von den Schauspielerinnen mit Spitzbubenvergnügen gespielt"), 1668 (u.a.: "Arnold Korff zeigt seine große Darstellungskraft [...]"), 1669f. ("Sie waren alle in ihrer Art ausgezeichnet, die Damen und Herren Danegger, Flanz-Landau, Gibiser [...]."), 1670 ("In Frau Magda Sonja aber trifft man eine Schauspielerin, deren am Film geschultes Mienen- und Körperspiel überraschend bildhaft und lebendig wirkt."), 1673 (u.a.: "ausgezeichnete Darsteller").

⁸⁶ Davon bleibt unbenommen, daß sich die Qualität seiner "Worte" – wie es S. 905 heißt – allein "beim Lesen" entscheidet.

Albert Bassermann:

"Bassermann nimmt die Figur des Solness, klug solchem Wandel Rechnung tragend, mehr von dieser Seite. Er verzichtet darauf, das Alpenvereinswunder des Baumeisters zu gestalten, der auf Türme klettert, weil er Sehnsucht nach Höhe hat. Er benützt andere Züge, die der Dichter in diese Figur eingezeichnet hat und stellt einen Menschen dar, einfach einen Menschen der bürgerlichen Mitte. Zwischen Heiterkeit und Beklemmung, Kraft und Hemmung, Gesundheit und Einbildung, Güte und Größe. Er stellt ihn prachtvoll hin [!], aus einem Guß, ohne Risse; manchmal (vielleicht) ein wenig gerissen." (1626)

Allerdings – im Zitat klingt es an – muß die Deutung der dramatischen Vorlage folgen, d. h. sie darf lediglich einen *Spielraum* zwischen festen Vorgaben frei ausgestalten. Nur deshalb ist die *Rollenkritik* vom Damentext her möglich, die Musil unternimmt, so wenn es heißt: "Die Auffassung Moissis, *am Text kontrolliert*, ist nämlich berechtigt [...]." (1510, Herv. C.S.)

Halten sich *diese* Emanzipierungen des Schauspielers aber noch ganz im Dienst an der Dichtung, so ist es erstaunlicherweise derselbe Musil, der dem Mimen auch außer- ja überliterarische Wirkung zubilligt. Einen ersten Anklang in diese Richtung bedeutet es, wenn gesagt wird: "Das Wesen des großen Schauspielers ist Sein. Durch Beispiel anstecken. [...] Irrational und beispielhaft." (1500)

Die konzentrierteste Erläuterung solcher irrational-beispielhafter Ansteckung findet sich im Essay "Symptomen-Theater II" (1107ff.). Hier hebt Musil zentral auf etwas ab, das er "das pantomimische Element des Lebens" nennt, und dessen stark poetische Beschreibung durch ihn dahingehend zusammenzufassen scheint, daß es sich hierbei um so etwas wie eine *Chiffre existentieller Unendlichkeit* handelt. Diese bekundet sich nach Musil beim Schauspieler in Mimik und Gebärde, ist somit nicht sprachlich-rational erfaßbar. Gleichwohl vermittle sie aber das erwähnte "Exemplarische, Vorbildliche". Es gelte: "Hierin ist der Schauspieler in der Tat unabhängig vom Dichter und wächst über ihn hinaus."

Das Mystisch-Dunkle dieser Wirkungsweise ist entscheidend festzuhalten⁸⁷, soll doch die schauspielerische Leistung diesbezüglich von der Art sein, daß sie "den Geist traumhaft entführt[t]",

"so daß man nie weiß, wo die Wirklichkeit aufhört, der Traum, vielleicht auch nur ein fremdes Gebiet beginnt, oder schon wieder die gewöhnliche Wirklichkeit weiterläuft: es ist in dieser Kunst ein fortwährendes Passieren nach zwei Richtungen, zwischen Profanem und Religiösem [...]." (1614f.)

Trotzdem verläßt dieses Abheben den Boden der Dichtung nicht, denn Musil fährt fort:

"Aber auch da, wo der Darsteller über den größten Dichter hinaus ins Imaginäre wachsen kann, ist die Leistung im Verhältnis zur begleitenden des Dichters mindestens ebenso reaktiv wie aktiv."

⁸⁷ In der Kritik zur Wilnaer Truppe heißt es: "diese Mischwelt von Religion und Aberglaube ist ein guter Boden für schauspielerische Leistungen [...]." (1614)

Denn es gilt:

"das Unsagbare [erhält] erst seinen Inhalt durch die vorangeeilten Versuche des Sagens. Es ist der verbindende Gegensatz des Dichters zum Schauspieler, das mimisch Absolute immer wieder ins Relative des großen geistigen Zusammenhangs einfangen zu müssen, damit es sich zu vollbefrachteter Irrationalität lösen kann." (1110)

Die "irrationale" Wirkung wäre danach eine nicht eigenständige, sondern eine *begleitende* Qualität, zumindest eine aus der Rationalität der Dichtung resultierende. Dies ist dort ausgedrückt, wo es auch anlässlich des Spiels der Moskauer heißt, daß "aus der Charakterik der Figur die Gebärden wachsen, Eigenwert *werden*, ohne die Bescheidenheit des Dienens zu verlieren [...]" (1477) Das ins "Imaginäre" reichende Spiel dient offenbar immer noch der rationalen Figurenanalyse.

Damit aber ist das *Wort* wieder in sein Recht eingesetzt, denn keine Figur besitzt "Charakterik" ohne Sprache. So heißt es in "Kino oder Theater. Das neue Drama und das neue Theater" von 1926⁸⁸:

"So unvergleichlich sich das Unsagbare zuweilen [!] in einer Gebärde, einer Konfiguration, einem Gefühlsbild oder [!] einem Geschehnis ausdrücken kann [!], so geschieht das doch immer nur in der unmittelbaren Nachbarschaft des *Wortes*, gleichsam als etwas Schwebendes um dessen festen [!] Sinn, *der das eigentliche Element der Menschlichkeit ist*" (1718, Herv. C.S.)

Das Wort gibt also gleichsam den semantischen Kristallisationskern ab ("fester Sinn"), den Musil ganz in Übereinstimmung mit seiner Ansicht vom Gehalt eines Dramas (s.o.) ideellnormativ konnotiert ("eigentliches Element der Menschlichkeit").

Daneben ist allerdings umgekehrt die Sprache *ihrerseits* genauso eine schauspielerische Wirkungsgröße wie Mimik und Gebärde, also mit dem gleichen Zug ins eigenständig Überrational-Sinnliche. Und das insofern, als sie der *Musik* gleichkommt, d. h. im *Sprachklang*. So rühmt Musil, Musik und Gesang hier einmal unterscheidend, bei den Moskauern "vor allem die Musik ihrer Stimmen", welche nicht "das Chorgeplär der modischen Bühne, diese Verarmung des Geistigen zu Gesang" sei, sondern "in den tausend Faltungen und rhythmischen Brechungen der Aussprache zwischen menschlichen Wesen" bleibe.⁸⁹

Mit dieser Charakterisierung behält allerdings – ganz analog zu Mimik und Gebärde – auch der "Sprachgesang" (1614) ein rationales Moment. Wenn der Wortsinn im rein Musikalischen nämlich auch beiseite bleiben soll, deutet Musil mit der Rede vom Menschlichen als *Aussprache* ("Aussprache zwischen menschlichen Wesen") doch an, daß *Geistiges* nicht völlig suspendiert ist.

Ergibt sich soweit, was die Äußerungen zur Überrationalität von Mimik, Gebärde und

⁸⁸ Man beachte Musils Relativierungen der Ansicht von der "imaginären" Wirkung (von mir durch [!] markiert).

⁸⁹ S. 1477; vgl. auch die Ausführungen zur Wortkunst von Moissi (1510), Kortner (1602) und dem Russen Noe Nachbusch (1614).

Sprachklang anbelangt, ein einigermaßen klares Bild⁹⁰, muß es stark befremden, wenn Musil im selben Essay anschließend diametral Widersprechendes behauptet, wenn er sagt:

"Denn der *Zeichensprache* des Schauspielers, dem eigentlichen Mimischen also, einschließlich der Mimik des Sprachklangs, aber mit Ausschluß des Wortsinns, ist *nur das zugänglich*, was mehr oder weniger *typisch* ist, 'auf ein *Zeichen* hin' verstanden wird; *nur* solches sieht man schon von außen und kann man mit den Mitteln der Mimik verständlich machen." (1109, Herv. C.S.)

Der Widerspruch besteht darin, daß in *dieser* Version jene Mystifikatoren, Gebärde/Mimik und Sprachklang, in einer strikt *semiotischen* Sichtweise ("Zeichensprache") restlos (das zweimalige "nur") *rationalisiert werden* ("verständlich", "verstanden"). Sie erscheinen – modern gesprochen – als nichtsprachliche Zeichenträger, die typisierte Bedeutungen codieren.⁹¹ Keineswegs aber erfolgt ihre Wirkung "irrational und beispielhaft".

Die Uneinigkeit Musils in der Frage der nicht-sprachlichen Schauspieler-Wirkung liegt auf der Hand. Dabei scheint sie nicht zugunsten einer Seite auflösbar zu sein. Denn beide Positionen können eine ausreichend starke Gewichtung beanspruchen. Und wo der Mystizismus quantitativ mehr Belegstellen aufzuweisen hat, darf die semiotische Lesart größere Verständlichkeit für sich in Anspruch nehmen.

Ist bislang von Musils Verständnis von Aufgabe und Wirkungsmöglichkeit der Schauspielkunst die Rede gewesen, so bleibt nun das auszuführen, was Musils Hauptanliegen im Kampf gegen das Schauspiel(un)wesen und damit den Großteil seiner Schauspielerbemerkungen ausmacht: seine Vorstellung vom *Darstellungsstil*.

Musils Forderung geht hier auf eine "Kunst, welche die große Form der Natur hat, nachdem all deren Beiwerk abgeschliffen ist", wie er an Paul Wegener lobt (1546). Ganz analog lautet seine "Formel für die[se] Moskauer Kunst: es ist ein Naturalismus, aber alles Profane ist von ihm weggenommen." (1570)

Gemeint ist also ein idealisierter Realismus, wie er von der Dramentheorie her bekannt ist. Trotzdem sei die Geltung dieser "Formel" mit Beispielen aus der Kritikenpraxis ausführlich belegt:

Ein Hauptvorwurf an den (Wiener) Hoftheaterstil ist der fehlender Realistik. Zu Leopoldine Konstantin heißt es: "Dadurch ist ihr Spiel von vornherein, als Kategorie von jener Künstlichkeit [!], die nur in der Theaterkonvention für Natur [!] gilt und dem Zuschauer *vormacht*, daß es ein *Lebensgebilde nachmacht*." (1539, Herv. C.S.) Allgemein formuliert, werde diese Schauspielkunst "so leicht leer, Nachahmung von

⁹⁰ Wobei natürlich zu fragen bliebe, was mit dem "Imaginären" pp. genau gemeint ist; dazu Teil B), 1.

⁹¹ Vgl. etwa: Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983.

Nachahmungen" (1500) – gemeint sind damit Rollenklischees oder: "Kettenauffassungen und Effektt Traditionen" (1107) – und bedürfe deshalb der Belebung durch solche große Schauspieler, "welche auch die Partitur zu lesen verstehen" (1500). Die Partitur aber – so führt Musil an anderer Stelle aus – ist "das Leben" (1526,1564); *dessen* Nachahmung allein garantiere als Ergebnis: "den ganzen menschlichen Reichtum" (1593). Allein solcher Realismus impliziere auch eine realistische *Gefühlskausalität*. Das geht ex negativo dort hervor, wo der emotionellen "Orgelrolle" vorgehalten wird, daß bei ihr im Gegensatz zu einer "Seele" "nirgend ein *rechtes Verhältnis* zwischen Anlaß und den gezeigten Gemütsbewegungen" bestehe (1608, Herv. C.S.). Allerdings – und damit wird der zweiten Komponente, der *Idealisierung*, von Musil Rechnung getragen – darf die Beachtung der Realistik nicht zum eigentlichen *Naturalismus* übersteigert werden,⁹² sondern hat zurückhaltend, gleichsam stilisierend, zu sein. Vorbildlich sind darin für Musil wiederum die Moskauer, von denen es heißt:

"[...] in Wahrheit dagegen spielen diese Menschen ungeheuer enthaltsam und überlegt und zeigen statt der vielen Gebärden, welche *in Wirklichkeit* möglich wären und bei *wirklichkeitsbeflissenen* Schauspielern übereinanderwuchern, jeweils nur eine, welche *den ganzen Sinn* des Augenblicks enthält." (1478)

Herkunft und Maßstab der ideellen Inspiration des Schauspielers ist dabei "die geistige Vision des Dichters". Denn insofern diese, wie es den Moskauern attestiert wird, "nach allen in ihr angedeuteten Dimensionen, bis statt des schattenhaften der volle körperliche Einklang dasteht", ausgearbeitet werde, gilt für Musil, daß "die persönliche Willkür (auswuchernder Spielweise, C.S.) gehemmt wird durch die Verantwortung für die Auslegung des Gesamtsinnes". (1479f.) Dabei verfare (wie mit einer anderen Stelle zu ergänzen ist) der Schauspieler, der "ja nicht über eine mystische, außermenschliche Spezialkraft" verfügt, "gar nicht viel anders, als es der Dichter macht". Er lege sich "mit Hilfe seiner Lebenserfahrung und -reflexionen irgendeinen Totaleindruck von der ihm aufgegebenen Rolle" zurecht, der Rolle, in der das Ideelle zum Tragen kommt.⁹³

Abschließend seien noch zwei Einzelbemerkungen Musils zur Schauspielkunst erwähnt. Zum einen verlangt er hinsichtlich der "Physis" des Schauspielers Angemessenheit mit der dramatischen Figur⁹⁴ – was den realistischen, illusionistischen Impuls unterstreicht. Zum anderen wird die schauspielerische Einzelleistung unter die allgemeinästhetische *Einheitsmaxime*, gestellt – womit zugleich eine Aufgabe der Regie angesprochen ist.

⁹² Vgl. hierzu Musils parodierende Kritik aus dem Jahre 1909, S. 1297, zitiert in Fußnote 175.

⁹³ S. 1109. Zum schauspielerischen Darstellungsstil vgl. entsprechend Meister 1979, 96, wonach Musil sich gegen "konventionierte Formen, falsche, weil der konkreten Realität des Menschen nicht adäquate Inhalte", wende; ebenso S. 101, wo die Autorin betont, es gehe diesem Stil nicht um "naturalistische Nachbildung", sondern um "verdichtete Gestaltung".

⁹⁴ Siehe z. B. S. 1510. ("es liegt am Körperlichen"), 1574 ("[...] den Anlagen dieser Schauspielerin") und 1660 ("weil die Darsteller schon körperlich den [...] Voraussetzungen nicht entsprachen").

(b) Ausstattung (Bühnenbild)

Musils Aussagen zur theatralen Ausstattung betreffen fast ausschließlich das Bühnenbild und sind von vergleichsweise äußerst selten. Immerhin mag es auffällig sein, daß Musil, für den doch das Dichterwort in kongenialer Realisierung durch den Schauspieler den Mittelpunkt bildet, dem Dekor überhaupt Bedeutung zumißt. Noch erstaunlicher ist es, wenn er anlässlich einer expressionistischen "Wilhelm Tell"-Aufführung zu der Frage, wodurch der Charakter einer Inszenierung primär ausgedrückt wird, behauptet:

"[...] aber ich halte das Bühnenbild für die Hauptsache; wenn man den Geist eines Theaters reformieren will, muß man es machen wie Gott: der hat bekanntlich zuerst die Landschaft geschaffen, dann erst den Menschen." (1522)

Die Bedeutung des Zitats ist nicht ganz klar, was auch mit der ironischen Färbung des Kontextes zusammenhängt. Sollte nämlich gemeint sein, daß es die Bühnengestaltung sein soll, die über den Interpretationsstil insgesamt entscheidet, bleiben erhebliche Zweifel an der Ernsthaftigkeit dieses Diktums zurück. Allein die fast ausschließliche Behandlung der Schauspieler in den Kritiken weist *diesen* die interpretatorische Hauptrolle zu, nicht aber der Ausstattung

Ernster gemeint erscheinen da die vereinzelt Passagen, in denen Musil sich einerseits über "die Bildlichkeit der Szene" als "auf der Höhe eines Kunstwart-Heftes" lustig macht ("ein etwas verstaubter Bühnenzauber mit Kartonfelsen, Windmaschine und bewegtem Volk", 1535), andererseits aber mit großer Sensibilität und Sympathie sich zu den "Äußerlichkeiten" der Jessner-Inszenierung von "Richard III." äußert:

"Großfarbige Flächen, Vorhänge, Mauern. Dadurch bewirkt Ruhen des Auges in einem bequemen Konzentrationszustand, leichtes Dahinfließen der szenischen Verwandlung. Wegschneiden alles ablenkenden naturalistischen Zuviels [!]." (ebd.)

Namentlich seine eingehende Interpretation der "berühmten Treppe" (1536) (also Jessners Stufenbühne) zeugt vom veritablen Blick eines theatralen Denkens.

Allerdings kann selbst an dieser wichtigen Stelle von einer Bevorzugung des Bühnenbildes im Ensemble der Faktoren nicht die Rede sein; vielmehr wird umgekehrt dieses in seinem Beitrag zur *Gesamtsinn*vermittlung bewertet.

Für diese Forderung interpretatorischer Texttreue ist denn auch die Negativ-Kritik ein Beispiel, wo Musil die Bühnenarrangements einer Coriolan-Aufführung im Sinne seines Verständnisses des Dramas als "Verwegenheiten" bezeichnet und schließt: "Ein etwas verwickelter Geschmackseinfall, der aber den Vorteil flüssiger Szenenverwandlung bot, allerdings mit den Kostümen zusammenstieß, die nicht abstrahiert, sondern normales Theater-Rom waren [...]." (1537)

Der Schlußteil des Zitates ist beachtenswert. Erstens weil Musil hier einmal Aufmerksamkeit für das *Kostüm* zeigt; mehr aber zweitens wegen der abermaligen Forderung nach *Stileinheit*. Deren Problematik ist naturgemäß Sache der Regie, der auch

die Aufsicht über die allgemeinen Stilkriterien einer Inszenierung obliegt (s.u.).

Zusammenfassend läßt sich zum Ausstattungskomplex sagen, daß Musil dessen Belange ernst nimmt, jedoch über die Forderung interpretatorischer Richtigkeit und illusionistischer Geschlossenheit hinaus über keine genaueren Vorstellungen verfügt.⁹⁵

(c) Regie

Musils Ansicht von der Aufgabe des *Regisseurs* im Hinblick auf die zu gestaltende Bedeutung des Dramas steht in völliger Übereinstimmung mit seinen Bestimmungen zur Rolle von Schauspieler und Ausstattung. Der Regisseur zeichnet verantwortlich für die Gesamtinterpretation und -komposition einer Inszenierung: damit "statt des schattenhaften der volle körperliche *Einklang* dasteht" (1480, Herv. C.S.). So rühmt Musil bei einer Aufführung der "Heiligen Johanna":

"Die Gegenleistung [zur Bearbeitung des Stückes, C.S.] war ein bewundernswerter Schwung, eine Steigerung des Zusammenspiels und etwas wie ein fühlbar erhöhter Wille auf der Bühne, zu dem jeder beitrug. Diese Spielführung Karl Heinz Martins ist außerordentlich sehenswert und gehört in der Szene am Hofe zu den schönsten und originellsten Regieleistungen, die es gibt." (1673)

Wie schon angedeutet, ist es gerade die ästhetische Maxime der *Einheitlichkeit*, unter der die Hauptleistung der Regie steht; es gilt, "die Einzeleffekte zur Symphonie zusammenzufassen" (1478). Das erfordert ganz entscheidend eine "glückliche Wahl der Darsteller" (1535) für die einzelne Inszenierung, darüber hinaus aber die Formung eines Ensembles, das – wie Musil den Moskauern bescheinigt – "kein Ballettexerzitium und keine tyrannische Disziplin, sondern das Leben einer geistigen Gemeinde" ist (1480). Denn die *Harmonie* aller einzelnen Schauspielerleistungen sei im letzten wichtiger, als wenn sie "alle *in ihrer Art* ausgezeichnet" sind, aber "um prinzipielle Schattierungen auseinander" (1670, Herv. C.S.).

Trotz der Fülle an auch positiven Regiekritiken ist es allerdings nicht möglich, einen von Musil favorisierten eigentlichen *Regiestil* auszumachen: Er schätzt den Realismus der Moskauer wie den Expressionismus Jessners, zollt aber ebenfalls gelungenen Aufführungen heimischer (Burg-)Theaterregisseure hohes Lob⁹⁶ und kann – trotz persönlicher Vorbehalte – auch dem kulinarischen Theater Max Reinhardts seine Anerkennung nicht versagen.⁹⁷ Entscheidend sind für eine Regieleistung nach Musil lediglich: *Wahrhaftigkeit* in der Textinterpretation und die *Geschlossenheit* des

⁹⁵ Hinzuweisen ist noch auf Musils Tagebuch-Überlegung zur "Shakespeare-Bühne" (T, 789), die aber ein rein historisches Interesse verrät.

⁹⁶ Z. B. S. 1610, 1628, 1634, 1652, 1654, 1655, 1668.

⁹⁷ Siehe zu Reinhardt die Kritiken: "Reinhardts Einzug in Wien" (1599f.), "Das Reinhardt-Gastspiel in Wien" (1609), und "Das neue Theater Reinhardts in Wien" (1655f.).

gewählten Stils der inszenatorischen Komposition (s.u., 1.2.1.a., zur Illusion).⁹⁸

1.2. Theater, Dichtung und Kunst allgemein

1.2.1. Die Inszenierung als Werk und das Theater als Institution

Ging es bislang mehr oder weniger gesondert um die am Theater beteiligten künstlerischen Elemente, so gilt es nun, teils die Einzelergebnisse zusammenzufassen teils die allgemeine Zweckbestimmung, die Musil mit der Institution Theater verbindet, hinzuzufügen.

(a) Die Inszenierung als Werk

Wie sich mehrfach gezeigt hat, ist Musils Konzeption vom Theater als die des "Dichter-Theaters" zu charakterisieren. Er selbst gebraucht den Begriff im Zusammenhang mit den "Moskowitern" (1528), wo auch die bereits zitierten Bemerkungen fallen: "Es kann gar keine Frage sein, daß die eigentlichen Lebensimpulse dem Theater von der Dichtung zugeführt werden müssen." Und: ihr Zauber sei nur dadurch möglich, daß "sich die Bühne von der Dichtung leiten läßt." (1529)

Als Hinweis auf die gesellschaftliche Dimension sei bereits der "Unterschied zweier Prinzipien" angeführt:

"Nach dem einen [Prinzip] ist das Theater als ein Stück geistiges Leben zu *behandeln*, *vorwiegend auf dem Weg der Literatur* zusammenhängend mit allen Kräften des Lebens bis zur Quantentheorie, zur Religion oder Politik, während das andere im Theater etwas Besonderes sieht, das Theater."⁹⁹

Grundsätzlich hat sich die Bühne ihre Aufgaben "bei den Dichtern zu holen" (1489), und gilt somit die Auffassung, "es könne ein gutes Theaterstück geben, daß kein gutes Buch wäre" (T 472) nach Musil als Irrtum. Gleichwohl hat sich gezeigt, daß die an derselben Stelle geäußerte Ansicht: "Eine *Aufführung* ist ein gespieltes Buch", zu präzisieren ist. Denn dem Spiel werden *eigene* Kunstqualitäten zuerkannt, und umgekehrt dem bloßen Drama die Bedürftigkeit einer "Verlebendigung" bescheinigt. Es soll "statt des schattenhaften der volle *körperliche* Einklang" herrschen (1480, Herv. C.S.).

Diese Einschätzung bekundet Musil noch 1929, wenn er in dem Essay "Der Schwärmerkandal" (freilich mit Bezug auf die besondere Konstellation seines Dramas) feststellt, daß bei richtiger Aufführung "zu den Worten und Gedanken jenes Leben

⁹⁸ Interessant, wenn auch hier nicht weiter zu verfolgen, ist noch, daß Musil abermals theatrale Kompetenz unter Beweis stellt, wo er Inszenierungsprobleme bestimmter Dramentypen reflektiert: so zum historischen Drama (1523, 1599f.) und zum Genre bestimmter leichter Stücke (z. B. 1538).

⁹⁹ Siehe 1104. Im Essay "Der Schwärmerkandal" von 1929 unterscheidet Musil das "illustrative" und das "schöpferische" Theater; im ersteren werden "die Probleme des Lebens [...] angerührt, umgerührt", im zweiten dagegen "aufgerührt" (etc.) (1191f.).

wieder hinzutritt, aus dem sie geboren sind." (1192) *Die Bühne als Erwecker der abstrakten Lebensessenz Drama*.

Allgemein ist die Bühne somit der ästhetische Darstellungs- und Interpretationsort des Dramas. Ihre Aufgabe liegt in der *zweiten Konkretion* der abstrakten Idee, wenn man die *im* Drama durch realistische Behandlung bereits geleistete die *erste* Konkretion nennt. Die erste und die zweite Versinnlichung des Gedankens sind gestalterisch somit als *stilisierter Realismus* bzw. *Ideal-Realismus* anzusprechen.

Ist das Drama in seiner Gestaltung des Ideellen schon Symbol, so überhebt die Aufführung es quasi seines Restes an verbliebener Abstraktheit und ist damit die Realisierung des Ideellen in zweiter und endgültiger Potenz – das *vollendete Symbol*.

Was die Erscheinungsweise der Theateraufführung betrifft, zeigt sich Musil – das war bei seinen Bemerkungen zu Ausstattung und Regie zu sehen – als Vertreter des Illusionismus. Dies ergibt sich evident aus seiner hinlänglich erwiesenen Realismusforderung, der zufolge alles dem "Urmaß des Lebens" zu entsprechen habe, und zwar in Kombination mit dem Postulat stilistischer Einheitlichkeit. Entsprechend rügt Musil an einer Aufführung des "Florian Geyer":

"Gespielt wurde Theater mit einem *Spalt in der Illusion*, es reichte irgendwo nicht ganz aus; die Brandung blieb Badewanne, und trotzdem genug Menschen auf der Bühne standen, wußte man – einige sehr starke Augenblicke ausgenommen – immer, wieviele es waren. Zum Teil lag es an den vielen Rollen des Stücks, wenn sich so ein Püppchen für Bruchteile einer Sekunde vor die Augen schiebt, muß ein Mensch drin stecken, sonst nützt alle Spielleitung nichts und bleibt Gymnastik. Dann stimmten auch die Hauptdarsteller nicht genug zueinander." (1502, Herv. C.S.)

Dabei stellt Musils Akzeptanz auch un-, ja antinaturalistischer Inszenierungsweisen (Jessner) bzw. seine ausdrückliche Stilisierungsforderung keinen Widerspruch dar zur Maxime des Illusionismus. Denn illusionistische Wirkung ist – worin Musil m.E. recht hat – nicht allein an naturalistische "Äußerlichkeiten" gebunden, solange nur der Schein einer geschlossenen Welt gewahrt bleibt, welche die reale stimmig repräsentiert und ihren Gesetzlichkeiten insgesamt entspricht.

(b) Wirkung und Zweck der Theateraufführung

Wie schon anlässlich der Frage nach einer Wirkungsästhetik in der Dramenkonzeption und bei den Ausführungen zu einer überliterarischen Wirkungsweise des *Schauspielens* anklang, unterscheidet Musil neben dem intellektuellen, nachwirkenden Zweck der Theateraufführung eine unmittelbare, erlebnishafte Wirkung. Allerdings ergaben sich in beiden Fällen gewisse Unklarheiten: im ersten hinsichtlich des Inhalts und Verhältnisses von "Klärung, Ethos, Pathos"; im zweiten Fall bezüglich dessen, was Musil mit dem "Imaginären", den "inneren Amalgamen des Unterwirklichen mit dem Überwirklichen"

(1615) denn meint – zumal dann, wenn er auf der anderen Seite durch Rekurs auf den Zeichenbegriff die *Rationalität* der Erlebnis großen Mimik/Gebärde und Sprachklang wieder voll installiert.

Wenn diese Unklarheiten eine vollwertig positive Berücksichtigung der unmittelbaren Wirkung in der Systematik der Theateraufführung auch erschweren, bleibt gleichwohl die Problematik im Bewußtsein zu behalten. Denn vornehmlich hier befindet sich der Ansatzpunkt für die eminent bedeutsame Frage, ob das, was Musil in einer frühen Tagebuchaufzeichnung als "*Rausch* = Theaterzustand" bezeichnet (T 448), zu identifizieren ist mit seiner berühmten Ästhetik des "anderen Zustands" (wie einige Interpreten meinen¹⁰⁰). Auf die Problematik wird anlässlich der Erwähnung weiterer widersprechender Tendenzen zur ideal-realistischen Konzeption (s.u., 3.) sowie bei der Erörterung der aZ-Theorie in B), 1.2. zurückzukommen sein.

Über den *intellektuellen* Wirkungszweck dagegen gibt das folgende Zitat aus dem programmatischen Artikel "Vom Geist der Bühne" problemlos Aufschluß:

"Denn der Dichter ergreift nicht das Gemüt, sondern die Vorstellungen, die sich andre vom Gemüt gemacht haben. Mit Hilfe dieser ergriffenen Vorstellungen ergreift er die Zuschauer und *läutert sie zu der Erkenntnis: das habe ich auch schon immer gesagt. Diese Erkenntnis ist der sogenannte ästhetische Genuß*. Er beruht, wie man sieht, auf *Wahrheit*, woher der Satz kommt, daß die *künstlerische Wahrheit das oberste Erfordernis ist*." (1563, Herv. C.S.)

Die Bedeutung dieser Passage ist kaum zu überschätzen. Ihr zufolge geht es nämlich im Theater um die Begegnung mit der Wahrheit, die Welt und Leben an sich *zugrunde liegt*, jedoch im Alltag nicht ständig bewußt ist. Die ästhetische Erkenntnis stellt sich dann als ein *Wiedererkennen* dar, nach dem Motto: "das habe ich (eigentlich) *auch schon immer* gewußt." Diese Stelle bestätigt damit das, was sich bei der dramatischen Idee als deren Normativität ergeben hat, wonach nicht irgendeine Realität, sondern die *wahre* zu gestalten ist.

Bestätigt wird also die Konzeption von Kunst, die in der Weltanschauung gründet, daß die Wahrheit der Vernunft eigentlich real ist. Und indem jene Wahrheit dem vernünftigen Wesen des "Zuschauers" selbst entspricht, führt die "Läuterung" durch die Begegnung mit der "künstlerischen Wahrheit" zur *Selbsterkenntnis*. Und – wie Musil ja ausdrücklich sagt –: in "diese(r) Erkenntnis" besteht "der ästhetische Genuß".¹⁰¹

Da diese Erkenntnis jedoch *allgemeiner* Natur ist (das folgt schon aus Musils Bestimmung der dramatischen als allgemein-wahrer Idee), ergibt sich von hierher auch

¹⁰⁰ So etwa: Stefanek 1973, 311-314 (Theater als Trance), Oczipka 1972, 172, Meister 1979, 5, 17.

¹⁰¹ Ähnlich heißt es bei Stefanek 1973, 320: "Ästhetischer Genuß ist für Musil nicht schierer Hedonismus, sondern Erkenntnis, die sich nicht auf logisch diskursivem, sondern sinnlich ästhetischem Weg vermittelt. Vorausgesetzt bleibt ein Kunstwerk, dessen Autonomie durch seine ethische Fundierung eingeschränkt ist [...]" Vgl. außerdem das Zitat zu Musils Definition des Ideendramas (Zusammenfassung 1.1.1.e.), wo es heißt, daß die entsprechend gestalteten Figuren "allmählich den Zuschauer das Erkennen lehren."

die *gesellschaftliche* Bedeutung des Theaters.

(c) Die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters

Das Theaterspiel ist für Musil eine "soziale Einrichtung sui generis" (T 448). Das evoziert die Frage nach der Rolle des *Staates*. Anlässlich des "Reigenpogromskandals" heißt es dazu:

"Der Staat hat zur Kunst nur ein einziges Verhältnis zu haben: daß er Einrichtungen schaffe, welche sie garantieren. Die Bühne ist eine moralische Anstalt, er hat die Anstalt zu schützen und die Moral ihr zu überlassen." (1474)

Da Musil – wie er in "Der 'Untergang' des Theaters" ausführlich darlegt – die alte und anerkannte Stellung des Theaters "als ein höheres Vergnügen", "auch gebildetes Vergnügen oder Bildungsvergnügen genannt" (1117f.), bekanntlich verfallen sieht, formuliert er sein Ideal von der öffentlichen Leistung des Theaters in dem Umfragenbeitrag "Noch einmal Theaterkrise und Theatergesundheit" (von 1924) als "Utopie":

"Zeitfragen könnten im Theater aufbrennen. Junge Menschen könnten Erleuchtung ihrer Seele finden, sie könnten zumindest Vorbilder des äußeren Seins in den Schauspielern, entdecken was sie heute [schlecht, C.S.] im Kino tun. Ein mächtiger Geistesstrom könnte das Theater ins Leben einbeziehen. Es wäre dann wirklich eine moralische Anstalt, nicht in dem immerhin noch etwas polizeifrommen Sinn, den Schiller dem gegeben hat, sondern als eine Schöpfungsstätte und eine der wichtigsten Keimzellen der ewig nötigen gesellschaftlichen Erneuerung." (1711f.)

Daß die "moralische Anstalt" Theater¹⁰² nun "Keimzelle der ewig nötigen gesellschaftlichen *Erneuerung*" sein soll, scheint eine neue Zweckbestimmung abzugeben gegenüber der ersten Auffassung, nach der die Gesellschaft sich von der Bühne herab zur Selbsterkenntnis läutern läßt. Ob zwischen beiden Bestimmungen – Erkenntnis versus Erneuerung – eine gravierende Divergenz besteht, läßt sich aus dieser Stelle nicht entscheiden.¹⁰³ Musil zumindest scheint einen Unterschied nicht angenommen zu haben, wenn er den Lebensbezug des Theaters an anderer Stelle kursorisch umschreibt:

"[...] aber Theater ist nicht ein Lebensersatz für die, welche sich vom Leben etwas erzählen oder sich etwas vormachen lassen müssen, noch ein gesellschaftliches Vergnügen, sondern *Sinngebung, Ausdeutung des Lebens, Menschendienst*" (1528)

In jedem Fall ist Theater – mit einem anderen Wort Musils – "Lebensschule" (1604), d. h.

¹⁰² Über Musils Schiller-Rezeption geben die Tagebücher Aufschluß: "Über die ästhetische Erziehung des Menschen ...": S. 154f., "Über das gegenwärtige deutsche Theater": S. 495ff., "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet": S. 496-499.

¹⁰³ Denkbar wäre immerhin, die Erneuerung als eine Besinnung auf die Grundlagen zu deuten, die reale, resümierende Folgen zeitigt, insofern die Gesellschaft vom Wahren abgewichen war. Dazu, daß Musil u. U. eher an ein "Morallaboratorium" der Erfindung und Überprüfung neuer Lebensformen gedacht hat, s.u. Fußnote 116.

ein Forum sittlich-existentieller Selbstvergewisserung. Und so bescheinigt der Österreicher denn auch in einer späten Tagebuchnotiz dem älteren Burgtheater: "Wirkliche Verdienste um die gesellschaftliche Erziehung des Österreichers."¹⁰⁴

1.2.2. Die poetologische Ästhetik Musils allgemein

Der Kreis des zu Betrachtenden wird nun über das Theater hinaus auf Fragen zu Dichter, poetischem Kunstwerk, Dichtung und Kunst erweitert. Damit ist wegen des höheren Allgemeinheitsgrades der Bemerkungen und weil sie verstärkt von außerhalb der Theaterschriften herangezogen werden zweierlei gewonnen: eine abermalige *Überprüfung* der bisherigen Ergebnisse und in der Folge die Berechtigung ihrer *Verallgemeinerung*, und zwar auf das theoretische Gesamtwerk Musils. Resultate auf dieser Ebene sind dann auch besser dem Vergleich mit den anderen – nicht spezifisch theatralen – ästhetischen Theorien Musils zu unterziehen (siehe Teil B).

(a) Dichter¹⁰⁵

Musil formuliert eine ihn sein ganzes Leben lang begleitende, ja tragende, Einsicht, wenn er in einer späten Tagebucheintragung bemerkt: "Ich bin doch ganz naiv überzeugt, daß der Dichter die Aufgabe der Menschheit ist [...]." (T 921) Aufgabe der Menschheit werde der Dichter durch den "geistigen Gehalt", den "er der Menschheit zu sagen hat." (1524) Die begrifflichen Bestimmungen dieses Gehaltes sind zahlreich, entsprechen aber ganz der dargestellten Inhaltsdefinition des Dramas: von "Weltbild", "Weltwunsch" und "Weltwillen" ist die Rede (1479), und immer wieder von "Ideen" (1120), die auf einer "Schau" beruhen, die "echt" (1572) oder von "religiöser Tiefe" (1472) ist. Denn "der große Dramatiker" sei der, "der in der tiefsten Weise zu allen sprechen soll."¹⁰⁶

Doch mache diese Begabung – was nicht überrascht – nur die *eine* Seite des Dichters aus. Die zweite Seite, welche das Stofflich-Gestalterische betrifft, bezeichnet Musil in folgendem Zitat aus der Rezension zu "Schluck und Jau" zusammen mit der ersten gleich zu Beginn:

"Sich hineinversetzen ist die eine Hälfte der Dichtung, welchen Unterschied macht es da, ob man sich in fremde Menschen hineinversetzt oder in fremde Dichter? Die andere Hälfte ist das Gegenteil: In sich hineinversetzen, Wille, Sinngebung." (1550, Herv. C.S.)

Was hinzutritt – "Sich hineinversetzen" – nennt Musil an anderer Stelle auch: "das visionäre Element der Dichtung", "Passivität" und "das Empfangen". Damit ist also das Verhältnis des Dichters zum *Stofflichen* gemeint, dem, was er von außen aufnimmt: dem

¹⁰⁴ T, 875. In diesem Zusammenhang gehört auch Musils Plädoyer für die "Volkstümlichkeit" des Theaters (1160f.).

¹⁰⁵ Vorweg sei angemerkt, daß Musil ganz bewußt den Terminus "Dichter" anstelle des modernen "Literat" gebraucht (S. 1026).

¹⁰⁶ S. 1126. Vgl. noch ex negativo Musils Ausführungen zu Dilettantismus und "Pubertätspoese" (1662f.).

"Nicht-er-Seienden" ("in Bruchstücken, Klängen oder Anklängen") (1557f.).

Musil lehnt zwar die zu seiner Zeit geläufige Bezeichnung für das *ideelle* Vermögen, nämlich "Intuition" ab (ebenso "Originalität" und "Genie"¹⁰⁷) – denn der Dichter schaffe rational, "aus dem Wissen der Zeit heraus und ihren [geistigen, C.S.] Interessen" (T II 1063). Doch postuliert er für das stoffliche Vermögen die alte Bezeichnung "Phantasie". Von ihr heißt es: "Es wird Zeit, sie als Grundeigenschaft des Dichters zu reklamieren."¹⁰⁸ Es ist evident, daß diese duale Bestimmung des Dichters exakt dem entspricht, was bei der dramatischen Gattungsabgrenzung und bezüglich der *Sprache* des Dramas bereits als "die beiden Faktoren, welche das Wesen des Dichters ausmachen" festzuhalten war: der inhaltliche *Gedanke*, entsprechend dem ideellen Vermögen, und der formale *Ausdruck*, entsprechend der Phantasie.

Es kennzeichnet die prinzipielle Modernität von Musils ästhetischem Denken, wenn er sich, was bestimmtere Anweisungen für den weiteren Schaffensprozeß oder die Befindlichkeit des Dichters anbelangt, auf den Grundsatz zurückzieht: "In der Kunst gibt es eigentlich nichts Negatives außer der Unkunst. Man kann alles in allen Weisen machen." (1170) In diesem Diktum kommt die Absage an jede Form einer *Regelpoetik* zum Ausdruck.¹⁰⁹

(b) Poetisches Kunstwerk

Konsequent und entsprechend zur Theorie des Dramas läßt sich Musils Definition des poetischen *Werkes* an die des Dichters anschließen. Ist nämlich, wie er 1912 bereits feststellt, "[d]as Gestalten des Erzählers [= Dichters, C.S.] [...] ein *Mittleres zwischen Begrifflichkeit und Konkretheit*" (1323., Herv. C.S.), so entspricht dem als "das Wesen des Buches, daß es das Zerstreute und Durcheinander des Lebens um einen Schritt vereinheitlichter, gesiebter, geordneter gibt und also näher dem Begriff; *Verlebendigen einer Idee oder Ideisieren einer einstigen Lebendigkeit.*" (1324, Herv. C.S.) Das bedeutet

¹⁰⁷ Z. B. S. 813, 1053, 1229ff., 1508. Zum Genie-Begriff Musils vgl. im weiteren: J. Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd. 2. Darmstadt 1985. S. 278-298.

¹⁰⁸ T, 885. Allerdings schränkt Musil ebd. zugunsten des ideellen Vermögens ein, daß die Phantasie der "Anlehnung an Ideologie oder <zumindest> richtiger an einer starken Denkkraft" bedürfe.

¹⁰⁹ In der Tat entspricht diesem Programm der verschwindend magere Befund an konkreten Anweisungen. In den Kritiken finden sich eigentlich nur die zwei folgenden – bezeichnenderweise negativen – Maximen: Erstens vertritt Musil zum Verhältnis von Stoff und literarischer Form die These: "Die Gründe, aus denen ein Dichter für einen Stoff diese oder jene Form wählt, reichen aber ins Innerste der Ästhetik und sind schwer zu analysieren; man kann fast sagen, daß es überhaupt keine dramatischen oder undramatischen Stoffe gibt, sondern nur solches Verhältnis der Dichter zu ihnen." (1495, Herv. C.S.) Was die Wahl und Umgangsweise mit literarischen Formelementen anbelangt, heißt es, "daß d(ies)er Dichter immer wieder vor der Aufgabe stehen wird, die Konvention der Ausdrucksmittel und Formen, welche auch er nicht entbehren kann, bis zum äußersten Maß ihrer Elastizität zurückzudrängen und auszunützen." (1098) Der Konvention wird ihr Recht gelassen, doch steht ihre Modifikation dem Dichter frei. In dieser Haltung scheint sich Musils Verhältnis zur Tradition überhaupt zu artikulieren (s.u. 2.1.2.). – In Musils Absage an eine Regelpoetik ist mit Szondi 1974, 24ff. und passim, sein Anschluß an die Goethezeit zu sehen, wo die Überwindung der Aufklärungs-Regel-Poetik durch die "Philosophie der Kunst" erfolgte.

hinsichtlich des ideellen Momentes: "Das eigentliche Siegel ist immer etwas Abstraktes, eine allgemeine Idee. Mit darum gruppierten Ideen. Jedes Kunstwerk hat einen *Astralleib* hinter seiner *Körperlichkeit*." (1304f., Herv. C.S.) – wie Musil gleichfalls schon 1910/11 festhält.

Beinahe noch mehr Stellen sind Plädoyer für den stofflichen Aspekt, das Feld der Phantasie. So lautet eine späte Tagebuchnotiz: "Wie wichtig ist die Rückkehr der Kunst zur Natur, der nackte Realismus. M.a.W. jede Überlieferung muß sich von neuem die Abkürzungen zur Wiedergabe der Natur schaffen [...]." (T 743; ebenso GW 826) Zur Synthese beider Momente findet sich hingegen eine markante Stelle in dem Artikel "Zu Kerrs 60. Geburtstag" von 1927. Ausgehend von der Kritik am literarischen Naturalismus heißt es:

"[...] denn die Anpassung an das naturwissenschaftliche Weltbild kann der Literatur nicht erspart bleiben (und ein gut Teil ihrer heutigen Gegenstandslosigkeit geht darauf zurück, daß sie sich dabei verspätet hat). Dieser Forderung werden selbst die heute Neugeborenen nicht entrinnen, vorausgesetzt, daß sie später genug Intelligenz besitzen, um sie zu bemerken. *Mit 'Naturalismus' wird das nichts zu tun haben. Mit Realismus ja.* Man kann auf die Dauer keinen erfundenen, sondern nur einen realen Idealismus brauchen." (1180, Herv. C.S.)¹¹⁰

Im Kunstwerk als der versinnlichten Idee ist dieser "reale Idealismus" – oder, wie er in vorliegender Arbeit genannt wird: *Ideal-Realismus* – *symbolisch* (auch das ist nicht neu). Denn, wie Musil im Zusammenhang mit obigem Zitat sogar über die Poesie hinaus verallgemeinernd sagt: "Alle Kunst ist symbolisch."¹¹¹

Einen neuen Aspekt stellt es nun dar, daß das so beschaffene Werk ,wie Musil gelegentlich anführt, ein Komplex sei "im Sinne jener inneren Totalität, die Goethe unendlich und unerschöpflich nennt." (1479)¹¹² Die Folge dieses offenbar in der *Spannung* von Idee und Stoff gründenden "Reichtum[s]" sei eine "pulsierende Unschärfe" seiner Bedeutung als formulierbarer Gehalt; daß es nämlich "vieldeutig eindeutig" ist (ebd.).

Für die Rezeption bedeute dieser Reichtum, daß "eine Dichtung [...] immer mehr ist als ihre Interpretation" bzw. "niemals anders wieder(zu)geben als durch sie selbst in ihrer ganzen Totalität." (1528) Letztere, in der Tat abwegige These, korrigiert Musil allerdings

¹¹⁰ Gleichmaßen heißt es auch im Nachlaß unter der Überschrift "Vom Gedanken in der Dichtkunst Der dichterische Idealismus": "Es sind zwei Gegensätze, in deren Ponderation der Wert des Dichtens liegt. Das Intellektuelle, Reflexive u. das Intuitive."; ebd. wird zur Kennzeichnung des ersten Moments der Begriff "idealistisch" gebraucht und für das zweite die Termini "materialistisch", "Naturalismus" und "Verismus". (4/03/151/12-23) Siehe auch a.a.O., 4/03/150/2, wo einerseits vom "Reiz des Gedanklichen", andererseits vom "Reiz des Fleisches, der Verkörperung" die Rede ist.

¹¹¹ S.1304. So nennt Musil auch den Kohlhase-Stoff (anlässlich des gleichnamigen Stückes von R. Holzer) ausdrücklich als "Rohmaterial zu Szenentürmen" ein "dramatisches Symbol" (1495f.). Musils Ansicht von der Symbolhaftigkeit der Kunst ist selbstverständlich zu unterscheiden von der modernen Kunstströmung des sog. Symbolismus, vgl. dazu Fritz 1994.

¹¹² An anderer Stelle wird "das Organische, Gewordene, Unausdrückbare" genannt, welches "dem Kunstwerk sein eigenes Leben gibt" (1528f.).

selbst. Denn in derselben Kritik räumt er immerhin noch einen durch Umschreibung *fixierbaren* Sinn ein: "Man kann, wenn man nicht töricht ist, das Wesen von Dichtungen nur *umschreiben* wollen, allerdings in sich immer enger darum legenden Kreisen." (ebd., Herv. C.S.) Doch bleibt auch bei diesem Zugeständnis an die Adresse einer Auffassung, welche von der interpretierbaren Eindeutigkeit eines literarischen Kunstwerkes ausgeht, ein beträchtlicher Rest an semantischer Ambivalenz. Ein Rest, der vor den Augen des unbittlichen Ideen-Kritikers Musil selbst schwerlich Beifall finden kann.¹¹³

(c) Dichtung und Kunst

Musils allgemeinste Äußerungen zu Kunst und Poesie dürfen unter das Bekenntnis gestellt werden, das in der dritten Theaterrezension fällt: "Nimmt man die Kunst ernst, wird sie ernst sein, und ich bin der unmodernen Meinung, daß sie dann eine der ernstesten Menschenangelegenheiten sein kann." (1474) Und in "Symptomen-Theater I" stehen die Sätze:

"Vor die Wahl zwischen Impressionismus und Expressionismus gestellt, würde ich mich für den zwischen Deutschen von heute so wunderbar wirkenden toten Dilthey entscheiden, der die Sendung des großen Dichters in einer Linie mit der der Propheten, Denker, Weisen, Religionsbildner und andren großen Gestalter des Menscheingesah." (1097)

Auftrag der "Sendung" bzw. Inhalt der "Gestaltung" des Menscheingesah" aber sei, wie mehrfach formuliert, die "Ausdeutung des Lebens" (T 969; GW 970). Dieser gehe es um "das geistig Typische" (939), "das bewußt Ideographische" (1075), allgemein "Weltanschauung" (1170) – also um den der Realität des menschlichen Lebens zugrundeliegenden sinnstiftenden Ideengehalt.

Vom Vorhandensein eines vernünftigen Sinns ist aber Musil überzeugt. Davon legen neben seinem oben zitierten Bekenntnis zur "ästhetischen Wahrheit" zwei spätere Tagebuchbemerkungen Zeugnis ab. In Heft 30 findet sich ein Absatz, der beginnt: "*Der Optimismus in der Dichtung* ist das im weitesten Sinn Unentbehrliche", und unter anderem den Satz aufweist: "Die allgemeinere Formel scheint es aber zu sein, daß der Lebensoptimismus gestärkt sein soll." (T 745) Und in einer autobiographischen Reflexion sagt Musil von sich, daß "ich nichts weniger als ein Skeptiker bin [...]" (T 929). Das alles bringt zum Ausdruck, daß (moderner) Nihilismus Sache dieses Musil nicht ist.¹¹⁴

Insofern die Kunst so "Beiträge zur geistigen Bewältigung der Welt" liefere (939), sei sie

¹¹³ Es liegt auf der Hand, daß diese Goethe zugeschriebene Ansicht von der Unausdeutbarkeit des Kunstwerks in den bisherigen begrifflichen Bestand kaum zu integrieren ist. Da sie aber bei Goethe selbst schon ein Problem darstellen würde – vgl. u. 2.1.1. –, soll ihre weitere Erörterung hier auf sich beruhen bleiben. Allerdings ist festzustellen, daß diese Ansicht einige Nähe zu den zweifelsfrei widersprechenden Theorietendenzen in den Theaterschriften aufweist, s.u. unter 3. sowie Teil B).

¹¹⁴ Vgl. zu anderslautenden Tendenzen in Musils Werk: Wolfgang Schraml: Relativismus und Anthropologie. Studien zum Werk Robert Musils und zur Literatur der 20er Jahre. München 1994. Siehe außerdem unten zum dadaistischen Musil unter 3. und teils B, 1.

vielmehr "Menschenlehre" (1352) oder "Lebenslehre" (970), und zwar – was sie von Religion und Philosophie unterscheidet – "in Beispielen" (T 489), wofür Musil die Formel übernimmt: "exempla docent".¹¹⁵

Damit einher geht das bereits erwähnte allgemeine Plädoyer zur Moralität: "*Für die Kunst gelten keine anderen Wertgesetze wie für unser Leben. Darum ist die Kunst moralisch, denn was im Leben unmoralisch wäre, wäre es auch in der Kunst.*"¹¹⁶

Mit diesem verallgemeinernden Ausgriff auf das theoretische Gesamtwerk ist die von den Theaterschriften her unternommene Rekonstruktion der Ästhetik Musils abgeschlossen. Im folgenden wird sie als die *Konzeption des Ideal-Realismus* angesprochen.

2. Das Verhältnis von Musils Dramen- und Theaterbegriff zur Tradition und zeitgenössischen Gegenwart – Historische Einordnung

Der Versuch einer historischen Positionierung des gewonnenen Dramen- und Theaterbegriffs kann hier nicht erschöpfend sein; exemplarische Andeutungen müssen genügen. Indem sowohl beim Dramen- (2.1.) als auch beim Theaterbegriff (2.2.) zwischen dem *Verhältnis zur Tradition* und der *zeitgenössischen Einordnung* unterschieden wird, ist schon eine besondere Beziehung Musils zur Ästhetik der Vergangenheit indiziert. In Epochenbezeichnungen gesprochen: Seine Auffassungen wurzeln entschiedener in der *Tradition* als in der *Moderne*. Tradition meint dabei genauer die Epoche um 1800 im deutschsprachigen Raum, die Goethezeit.¹¹⁷

Musils grundsätzliche Nähe zur Tradition kann in gewisser Weise als *opinio communis* der Forschung gelten: So wenn es bei P. Stefanek heißt: "Dieses Theaterkonzept gründet in der idealistischen Ästhetik [...]", wenn K. Eibl auf Musils "historische Zugehörigkeit zu jener 'Kunstperiode'" hinweist oder S. Deutsch ihn ausdrücklich "der Goetheschen Tradition der Werterhaltung und Weitschaffung verhaftet" sieht und als "Traditionalist(en)" bezeichnet.¹¹⁸

Die Einigkeit in dieser historischen Zuordnung kann jedoch nicht über die Differenzen

¹¹⁵ T, 489; ebenso S. 1352 ("Exempel"). Allerdings schränkt Musil in einer späten Notiz ein: "Ich habe Dichtung einmal eine Lebenslehre in Beispielen genannt. Exempla docent. Das ist zuviel. Sie gibt die Fragmente einer Lebenslehre." (971, Herv. C.S.)

¹¹⁶ S. 1302; vgl. auch die Einschränkungen zu S. 1304: "Alle große Kunst ist moralisch."; ebenso S. 1351, wo Musil die Dichtung als ein "Morallaboratorium" bestimmt, in dem neue Formen des Zusammenlebens experimentell ausprobiert werden. Zum Themengebiet "Moral bei Musil" sei verwiesen auf Werner Ego: Abschied von der Moral. Eine Rekonstruktion der Ethik Robert Musils. Freiburg/Schweiz 1992. Siehe auch Erhart 1992, 177ff., der – was m.E. eine grobe Vereinfachung bedeutet – eine "wirklichkeitsnegierende, relativistische Grundhaltung Musils" annimmt, indem er ihm die Anti-Moral des "schöpferischen Menschen", des – siehe B), 1. – "Schwärmers" zuschreibt.

¹¹⁷ Zur Abgrenzung von 'Tradition' und 'Moderne' vgl. Žmegač 1994.

¹¹⁸ Stefanek 1973, 317, ebenso ders. 1985, 54; Eibl 1980, 126; Deutsch 1993, 16. Vgl. auch Rogowski 1993, 35: "With regard to the aesthetic structure of drama, Musil's ideas remains conservative."

in der Ansicht davon hinwegtäuschen, worin genau Musil der großen Vergangenheit folgt. Außerdem gehen – auf den Theaterbegriff bezogen – die Abhängigkeitsnachweise, gemessen an dem hier Erarbeiteten, nicht weit genug; zumal sie ohne Bewußtsein der Divergenz zwischen der in den Theaterschriften ausgeprägten Auffassung und den programmatischen ästhetischen Theorien Musils erfolgen (siehe B).¹¹⁹

Deswegen ist die These von der idealistisch-klassischen Dependenz Musils abermals unter Beweis zu stellen. Dabei wird die Zahl der Paten bewußt beschränkt: auf *Goethe* und *Hegel* als Vertreter der Quelle sowie auf *Hebbel* als Exponenten des 19. Jh.s, insofern es sich schon im Anschluß an die Goethezeit definiert.

Die Frage, ob bzw. wie weit Musil die betreffenden Theoretiker – nur als solche kommen sie zu Wort – direkt rezipiert hat, ist hierbei ohne zentrale Bedeutung. Einmal weil dies biographisch-empirisch mit letzter Sicherheit nie feststellbar sein kann; zum anderen, weil die selbstverständliche Gegenwärtigkeit der Tradition noch im frühen 20. Jh. eine *indirekte* Beeinflussung ohnehin überzeugender erscheinen läßt. Denn Musil ist Kind einer Zeit, die sich – freilich zunehmend unter Widerspruch – dem "Erbe der Goethezeit" verpflichtet glaubt.¹²⁰

Nichtsdestotrotz *ist* Musils Lektüre von klassischen Originalautoren (Goethe, Schiller, Kant)¹²¹ wie auch von deren zeitgenössischen Vermittlern (W. Dilthey, E. Cassirer, B. Croce)¹²² vielfach nachweisbar. Daneben bleibt freilich zu bedenken, was H. Reinhardt schon von Hebbel sagt: "Im Einzelfall kann zwischen Einfluß und Analogie oft nur schwer unterschieden werden."¹²³ Denn es ist nicht ausgeschlossen, zu verschiedenen Zeiten aus eigenen Voraussetzungen heraus auf dasselbe zu kommen.¹²⁴

¹¹⁹ Ein Beispiel hierfür sei Eibl, der Musils an Goethe orientierte Dichtungsauffassung – ausgerechnet, vgl. B, 1.1. und 1.2. – in Musils (Ir-)Ratioñditäts-Theorie wiederaufgenommen sieht (a.a.O., 133f.).

¹²⁰ Schanze 1981, 69f. Weiterhin: Schwerte 1964, Schanze 1973, Bayerdörfer e.a. (Hrsg.) 1978.

¹²¹ Zu Kant siehe Fußnote 31, zu Schiller Fußnote 102; die Rezeption Goethes bezieht sich auf dessen Gesamtwerk und muß als, wenn auch nur sporadische, so doch neben Kant intensivste und Musil sein ganzes Leben begleitende Auseinandersetzung mit der Tradition gelten. Vgl. das Titel- und Namenverzeichnis in GW, S. 1923f. bzw. 1906, sowie in T II, S. 1391 bzw. 1300. Im Nachlaß ist allein das Wort 'Goethe' 117 mal nachzuweisen. Musils direkte Hegel-Rezeption scheint demgegenüber verschwindend gering gewesen zu sein; namentlich die "Vorlesungen über die Ästhetik" werden nirgends erwähnt (vgl. die genannten Register). Zu Musils Kant- und Hegelrezeption siehe auch Strutz 1984.

¹²² Auf den Namen Dilthey beruft sich Musil an zentraler Stelle seiner Kunstprogrammatik (in "Symptomen-Theater I", 1097). Cassirer erwähnt er sehr vereinzelt, doch ist wahrscheinlich, daß dessen "Philosophie der symbolischen Formen" für entsprechende Theoreme als Bürge steht (vgl. T II, 1384). Die Lektüre von Croces "Aesthetik als Wissenschaft zum Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte" ist für das Jahr 1919 nachweisbar (T II, 307, 308f., Arntzen 1980a, 84). Des Weiteren ist zu denken an Werke zur Ästhetik-Geschichte, wie sie zumindest in E. Bergmanns "Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie" als Lektüre belegt sind (T, 445, II, 291).

¹²³ Reinhardt 1980, 246.

¹²⁴ Nachzutragen ist, daß hier bewußt nicht mit Definitionen zum "traditionellen Drama" gearbeitet wird, wie sie aus der Debatte um das "moderne Drama" im Anschluß an die "Theorie des modernen Dramas" von P. Szondi (1956, hier in der Ausgabe von 1963) bei Autoren wie M. Kesting: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart 1959, oder V. Klotz: Offene und geschlossene Form im Drama. München 1960, hervorgegangen sind (vgl. als jüngsten Abriß Mennemeier 1994). Der Grund für diesen Verzicht liegt in der Unmöglichkeit, zwischen den z.T. weitdivergierenden Definitionsversuchen in der

2.1. Die historische Zuordnung des Dramenbegriffs

Im folgenden werden die einschlägigen Stellen der Gewährsmänner zu einer Positionsskizze vereint. Doch braucht nicht betont zu werden, daß damit kein Anspruch auf eine vollständige Darstellung ihrer Theorie verbunden ist. Andeutungen müssen, aber können auch genügen. In Orientierung an der Zusammenfassung von 1.1.1.e werden die Theoriepunkte Musils unter den folgenden Titeln mit einem Kürzel eingeleitet: wahrer Ideengehalt (=I), Zweck der Selbsterkenntnis (=Z), realistische Gestaltung (=R), Einheitspostulat (=E), Symbolbegriff (=S), Formelemente im einzelnen (=F).¹²⁵

2.1.1. Das Verhältnis zur Tradition

(1) Goethe¹²⁶

Goethe gibt den Zweck der Dichtung in "Shakespeare und kein Ende" (von 1813-16) (zu Beginn des Kapitels "Shakespeare als Dichter überhaupt") folgendermaßen an: "Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Bewußtsein eigener Gesinnungen und Gedanken, das Erkennen seiner selbst [...]" (=Z)

Darauf fährt er, zum Inhalt übergehend, fort, daß hierbei die "Fähigkeit" des Dichters zum Tragen komme, "der Welt und den Geschäften im *höheren* Sinn etwas abzugewinnen." (=I) Bzw. es sei der Inhalt im Dichtwerk "zu einem höhern, geistigen, allgemeinen Zweck ausgebildet".¹²⁷ (=I,Z) Indem nun der Idealtypus Shakespeare "als Theaterdichter" so zwar "einen *Begriff* in den Mittelpunkt [seiner Dramen legt, C.S.] und [...] auf diesen die Welt und das Universum [bezieht]" (=I), verfare er doch *symbolisch*, indem er nämlich den Gedanken *versinnlicht* (=R); denn es gelte: "so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist."¹²⁸ (=S)

Im Symbolbegriff ist eine – wenn nicht *die* – basale ästhetische Überzeugung Goethes angesprochen. Sie besagt nach K. Eibl, daß das Allgemeine im Einzelnen *gegenwärtig* ist, und stellt Goethes gegenüber der Dichtungsauffassung des 18. Jh.s "eigenen Weg der Wahrheitssuche, der Wahrheitsaussage" dar.¹²⁹ D. h. "Ideales und Reales bilden für Goethe eine *Spannungseinheit*, die *das Ganze* gewährleistet."¹³⁰ (=E,S). Damit ist auch

hier gebotenen Kürze eine Einigung bzw. Entscheidung zustande zu bringen.

¹²⁵ Auf die Berücksichtigung auch der dramatischen Gattungen (v.a. Tragödie und Komödie) muß auch aus Raumgründen verzichtet werden. Denn hierbei wären die besonderen Philosophien der Autoren – schon Hebbels, vor allem aber Hegels – einzubeziehen, aus denen allein im Einzelfall hervorgeht, was z. B. unter dem Tragischen verstanden wird.

¹²⁶ Im Folgenden ist nur vom mittleren bis späten Goethe die Rede. Zur Dramentheorie des jungen Goethe vgl. Müller 1980, 157-171. Zu Musils Verhältnis zu Goethe allgemein siehe Müller 1971, 152ff, und Martin 1991/92.

¹²⁷ Goethe (Hamburger Ausgabe, Bd. 12), 287f. (Herv. C.S.)

¹²⁸ A.a.O., 296 (Herv. C.S.)

¹²⁹ Eibl 1980, 132.

¹³⁰ Müller 1980, 173 (Herv. C.S.); vgl. entsprechend Martini 1977, 353 (u.a.: "Ganzheit ideeller Ordnung").

der *Einheitsbegriff* affirmativ genannt, zu dem Goethe in "Über epische und dramatische Dichtung" (von 1797, zusammen mit Schiller) in der Tat bemerkt: "Der Epiker und der Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der *Einheit* und dem Gesetz der *Entfaltung*."¹³¹ (=E)

Im Zusammenhang von Einheit und *Entfaltung* geht es Goethe "um die Relation des Ganzen zum Einzelnen, des Allgemeinen zum Besonderen, auch um die Beziehung der einzelnen Teile aufeinander".¹³² Das genau stellt die Definition von Musils *Harmoniepostulat* dar. (=E) Zur *Ökonomie* läßt sich Goethes Selbstaussage heranziehen, der zufolge er es "gelernt habe, das Überflüssige zu vermeiden."¹³³ (=E)

Auch bei den einzelnen Formbestimmungen des Dramas lassen sich Übereinstimmungen mit Musil feststellen, so wenn Goethe den notwendigen Zusammenhang des Handlungsverlaufes¹³⁴ und die Figuren als auf "einem gewissen Grad der Kultur"¹³⁵ fordert sowie das theatrale "Wort" als die "höchste und schnellste Überlieferung" ausspricht.¹³⁶ (=F) Was das Drama betrifft, vertritt Goethe also "das Programm einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, die zur Totalität drängt, in der Einheit und Allheit identisch werden."¹³⁷

(2) Hegel

Die Kunst ist nach Hegel eine der drei Weisen, die absolute Wahrheit zur Darstellung zu bringen, und zwar durch bzw. für die sinnliche Anschauung: "Diese Bestimmung hat die Kunst mit Religion und Philosophie gemeinsam, jedoch in der eigentümlichen Art, daß sie auch das Höchste sinnlich darstellt und es damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näherbringt."¹³⁸ (=I,Z) Inhalt und Zweck sind damit klar bestimmt; es sind – mit einer anderen Stelle: "die höchsten Interessen des Geistes (=1) zum Bewußtsein zu bringen (=Z)." (28) – und zwar als "Versöhnung" von Geist und Natur, Idealität und Realität (137). (=S)

Damit ist die synthetische Verfassung des Kunstwerks grundgelegt: "Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen." (77) (=R) Der Inhalt sei eine "lebendige Individualität" (207). Indem es aber die Aufgabe des Kunstwerks darstelle, "den Gegenstand in seiner Allgemeinheit zu

¹³¹ Goethe, a.a.O., 249.

¹³² Müller 1980, 172.

¹³³ Zitiert nach Müller, 173.

¹³⁴ Vgl. a.a.O., 174.

¹³⁵ Goethe, a.a.O., 249. Allerdings ist dies für die Tragödie gesagt (im Anschluß an eine sich auf Aristoteles stützende Ständeklausel).

¹³⁶ Goethe, 288.

¹³⁷ Müller, 172.

¹³⁸ Hegel (Suhrkamp-Werkausgabe, Bd. 13), 21. Die folgenden Seitenziffern beziehen sich auf diese Textausgabe.

ergreifen" (217), gelte das Äußerliche "uns nicht unmittelbar, sondern wir nehmen dahinter noch ein Inneres, eine Bedeutung an, durch welche die Außenseite begeistert wird [...] wie das *Symbol* (...)." ¹³⁹ (=S) Insofern hiermit gefordert wird, "daß die äußere Form für sich der Seele *entspreche*" (206), ist das Postulat der Einheit von Form und Inhalt geltend gemacht. Dieses gestalte sich u.a. als "Regelmäßigkeit, Symmetrie und Gesetzmäßigkeit" bzw. als "Harmonie". ¹⁴⁰ (=E)

Waren die bisherigen Ausführungen allgemeinästhetischer Natur, so ist jetzt Hegels Bestimmung des *Dramas* anzusprechen. Unter dem Titel "Das Prinzip der dramatischen Poesie" heißt es einleitend: "Das Bedürfnis des Dramas überhaupt ist die Darstellung gegenwärtiger menschlicher *Handlungen* und *Verhältnisse* für das vorstellende Bewußtsein in dadurch *sprachlicher Äußerung* der die Handlung ausdrückenden *Personen*." ¹⁴¹ (=E) Sind damit die Musilschen Formelemente schon in ihrer Anlage und Verzahnung genannt, finden auch die näheren Bestimmungen Musils grundsätzlich ihre Bestätigung: Entwicklung und Objektivität der Handlung und Ausgewogenheit der Sprache. ¹⁴² (=E) Allerdings gehen Hegels *fernere* Bestimmungen in ihrer Differenziertheit wie in ihrer Konkretion weit über das hinaus, was bei Musil, aber auch den anderen hier behandelten Dichtern, geboten wird. ¹⁴³

(3) Hebbel

Wenn die Ansicht von Hebbels "Traditionsbindung", wonach "vor allem die Metaphysik und Ästhetik des Deutschen Idealismus bestimmend auf ihn ein[ge]wirkt" haben ¹⁴⁴, auch Gemeingut ist, man es also bei der bloßen Erwähnung dieses Umstandes belassen könnte, sollen hier trotzdem – angesichts mehrfacher Berufung Musils auf Hebbel ¹⁴⁵, und auch, um einen Repräsentanten des eigentlichen 19. Jh.s zu Wort kommen zu lassen – relevante Stellen aus seinen theoretischen Schriften versammelt werden. Das folgende Zitat aus "Mein Wort über das Drama" (von 1848) bildet dabei das Zentrum: ¹⁴⁶

¹³⁹ A.a.O., 36; Allerdings kann für Hegels Ästhetik/Poetik der Symbolbegriff nicht in den Mittelpunkt gestellt werden, da bei Hegel das Symbolische im eigentlichen Sinn – anders als in der zitierten Stelle – neben der "klassischen" und der "romantischen" "Kunstform" eine (archaische) Epochenbezeichnung ist.

¹⁴⁰ A.a.O., 320, 324. Die Einheit von Form und Inhalt bildet bekanntlich in P. Szondis "Theorie des modernen Dramas" das entscheidende Kriterium für das klassisch-traditionelle Drama – wofür auch er sich auf Hegel stützt.

¹⁴¹ Hegel (Suhrkamp-Werkausgabe, Bd. 15), 475.

¹⁴² Zur Kategorie der Handlung: a.a.O., 477ff. Es versteht sich, daß Hegel bei der Sprache das "poetische Wort" im Auge hat: a.a.O., 490ff. Hierbei fordert er die Mitte zwischen der "Ledernheit" des Dramas der französischen Klassik und der "Ausdrucksweise sogenannter Natürlichkeit". Als Beispiel für letztere fügt Hegel u.a. kritisch die jungen Goethe und Schiller an und vermerkt: "Diese Art der Natürlichkeit aber kann bei einer Überfülle bloß realer Züge leicht wieder nach einer anderen Seite ins Trockene und Prosaische hineingeraten [...]." (491) Zum geforderten Versmaß siehe S. 494f.

¹⁴³ Vgl. sonst zu Hegels Realismusbegriff: Henrich 1969, 130ff., und Martini 1977, 358, und speziell zu Hegels Dramenbegriff: Schlunk 1936 und Galle 1980.

¹⁴⁴ Reinhardt 1980, 246; ebenso Anders 1981, 27.

¹⁴⁵ Zur Vorliebe Musils für Hebbel vgl. Erhart 1991, 146.; außerdem GW, S. 1230, 1665.

¹⁴⁶ Zitiert wird mit dreistelligen Ziffern aus Hammer (Hrsg.) 1987.

"Und obgleich die zugrunde gelegte *Idee*, von der die vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Wert abhängt (=I), den Ring abgibt, innerhalb dessen sich alles regen und bewegen muß, so hat der Dichter doch, im gehörigen Sinn und unbeschadet der wahren *Einheit* (=E), für die Vervielfältigung der Interessen oder richtiger für *Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt* (=R) zu sorgen [...]" (529)

Das Drama vermittelt einerseits, insofern "die Kunst es mit dem Leben" zu tun hat, dem aber "Philosophie" zugrunde liegt (528f.), die *Ideen* der Welt. Andererseits hat es "nichtsdestoweniger die Aufgabe, das Leben in seiner Unmittelbarkeit zur Anschauung zu bringen." (568) (=I,Z,R). Das mache dem Dramatiker realistische Gestaltungsweise zur Pflicht ("alles Geistige verleblichen", 535)(=R) und aktiviere neben seinem "Denk-Vermögen" auch sein "Dichtungs-Vermögen", nämlich "in der unmittelbaren Aufnahme und freien Reproduktion *symbolischer* Anschauungen". Solche Schaffensweise gipfelt nach Hebbel "im *geschlossenen* Kunstwerk." (567) (=S,E)

An Formelementen nennt Hebbel gleichfalls "Charakter und Situationen", die ein "Wechsel-Geflecht" (568) ausmachen und den Gestaltungsmaximen entsprechend auszuführen seien (ebd.), und bringt in der Schrift "Über den Stil des Dramas" (von 1847) die *Sprache* als das "allerwichtigste Element" hinzu, weil in ihr das Allgemein-Gedankliche sich dem ästhetischen Sinn sogleich [offenbart]." (564f.) (=F)

Damit hat sich die große Nähe, ja Identität der Musilschen Dichtungs- und Dramentheorie mit derjenigen der Goethezeit und der auf ihr gegründeten Tradition evident ergeben. Jenseits fernerer Unterschiede gibt der Ideal-Realismus den gemeinamen Nenner ab.¹⁴⁷

¹⁴⁷ 1) Die Reihe an Autoren dieser Tradition ließe sich erheblich verlängern: neben Schelling, Solger, Schiller oder A.W. Schlegel als weitere Repräsentanten der Goethezeit wären für das 19. Jh. – bei allen Differenzen – etwa Vischer, O. Ludwig (poetischer Realismus) oder auch Grillparzer zu nennen. Auszuschließen ist demgegenüber die im weitesten Sinne romantische Strömung innerhalb der Tradition – rekrutieren sich aus ihr doch gerade die theoretischen Vorbilder der dem Ideal-Realismus widersprechenden aZ-Theorie, vgl. B), 1.2., Fußnote 212. Vgl. als Überblick die Artikel in HWDPh: "Ästhetik, ästhetisch" (Bd.1, 560-578), "Kunst, Kunstwerk" (Bd.4, 1374-1420), "Kunst, Dichtung, Dichtkunst" (a.a.O., 1441ff.) und "Kunstzweck" (a.a.O., 1464-1468). Speziell zum Drama siehe die Dramaturgien von v. Wiese 1967, 1970 und Hammer 1987.

2) Die Unterschiede der genannten Traditions-Autoren untereinander liegen im wesentlichen im jeweiligen Inhalt der dargestellten Ideen. Als ein prominentes Beispiel sei lediglich die unterschiedliche Definition von Tragik durch Hegel und Hebbel genannt.

3) Es ist nicht zu übersehen, daß alle behandelten Konzeptionen nur sehr allgemein strukturelle Angaben machen. Sie sind nicht nur offen für verschiedene Ideeninhalte (siehe Punkt 2), sondern besitzen auch im Formalen, wo ja lediglich Gestaltungstendenzen gegeben werden, einigen Spielraum. So kann beispielsweise die Maxime des Realismus weiter oder enger ausgelegt werden, ja sogar der Symbolbegriff in die Nähe zur Allegorie geraten (beim späten Goethe etwa).

4) Ganz entscheidend ist es festzuhalten, daß der Musilsche Traditionalismus nicht gleichzusetzen ist mit dem epigonalen 'Klassizismus' des 19. Jh.s. Der nämlich – vgl. G. Freytags "Technik des Dramas" – erkennt gerade die ideelle und formale Freiheit der Theorie des 'Ideal-Realismus' nicht an, sondern erklärt besondere historische Dramen zur Regel; vgl. Kafitz 1982, 237-256 ("Das klassizistische Epigonendrama"), sowie Schanze 1973, 74-77.

2.1.2. Das Verhältnis zur zeitgenössischen Gegenwart

Übersieht man die grob in zwei Gruppen zu unterteilende dramatische Produktion der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jh.s im deutschen Sprachraum, wird bald deutlich, daß Musils Dramenkonzeption dem den "Modernen" gegenüberstehenden kleineren Lager der "Traditionalisten" zuzuordnen ist. Zu letzterem werden im deutschen Sprachraum ein spezifischer Historismus (vor allem Hofmannsthal) und die sog. Neuklassik gezählt.¹⁴⁸ Dieser Eindruck steht in Übereinstimmung mit Selbstaussagen Musils. So heißt es im Tagebuch: "pro domo: Ich war gegen die Modernen, als ich jung war, und ich darf daher auch im Alter gegen die Modernen sein." (T 493, 930) Generalaussagen dieser Art finden ergänzende Bestätigung nach zwei Seiten: in der Negativkritik Musils an modernen literarischen Strömungen und Autoren (1) sowie in Sympathiebekundungen gegenüber den Traditionalisten (2).

1) Im Visier von Musils Kritik stehen Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus und, reduzierter, politische Dramatik. Sein Vorwurf an den *Naturalismus* lautet auf Übertreibung des an sich guten, ja unabdingbaren Prinzips des "Anschluß[es] an die Realität" bzw. auf einen Mangel, nämlich den *ideeller* Durcharbeitung (vgl. 970, 826, 867). Dem *Expressionismus* dagegen wird hohle Abstraktheit vorgehalten, er sei "Rabengekrächze", "Ideen anbellen" und "Schwulst" (1566), ein Denken in "Luftworten", "denen der Inhalt, die Kontrolle der Empirie fehlen" (1058f.). Beide Bewegungen stehen sich danach als negative Extreme gegenüber: "der Naturalismus gab Wirklichkeit ohne Geist, der Expressionismus Geist ohne Wirklichkeit: beides ist Ungeist." (ebd.) Der *Impressionismus* wiederum findet Musils Ablehnung, weil er "forderte, daß der Dichter nicht denken, sondern fühlen und mit Umgehung zerlegterer geistiger Tätigkeit unmittelbar zu einem common sense des Gefühls sprechen müsse [...]." (1097) Er wolle also das Denken völlig durch Fühlen ersetzen, was im Resultat zu einer "Analphabetensprache" führe (1126). Dezidiert *politische Dramatik* wird abgelehnt, weil nach Musil "Dichtung und Politik" "zwei verschiedene Sphären sind." (1639) Daß er damit aber nicht für eine im realen Leben folgenlose Kunst plädiert, wird in derselben Kritik an Tollers "Hinkemann" deutlich. Denn dort heißt es, daß im Kunstwerk *selbst* "Objektives, Wahrheitsähnliches" stecke, dies aber nicht plakativ wirke. Statt dessen gelte: "Die Nutzenanwendung für eine unvoreingenommene Betrachtung ergibt sich durchaus von selbst." (ebd., vgl. oben 1.2.1.c)

2) Auf der anderen Seite steht Musils mehrfaches Votum für Dramatiker der Tradition,

¹⁴⁸ Vgl. Žmegač (Hrsg.) 1980, 153ff. (Naturalismus), 500ff. (Expressionismus), Žmegač (Hrsg.) 1984, 1-187 (Die Epoche der Weimarer Republik). Zur sog. Neuklassik siehe Hermand 1981 und Borchmeyer 1994b. Vgl. im einzelnen auch Melchinger 1963.

vor allem Hebbel, aber auch Grillparzer.¹⁴⁹ Im Jahr 1909 räsoniert Musil im Anschluß an eine Kritik des zeitgenössischen Theaters sogar selbst: "Spreche ich nicht wie ein braver Reaktionär? Warum nicht! [...]", und kommt trotz Kritik an Schiller, Goethe und Shakespeare zu dem Ergebnis: "Aber der Idealismus hat Recht." (1298)

Damit aber ist lediglich Musils Selbsteinschätzung zu Wort gekommen. Es wäre nun gefordert, die zitierten Urteile über die modernen Stilrichtungen zu überprüfen, und zwar durch einen kritischen Vergleich von Musils Dramenbegriff mit der historischen Dramatik bzw. Theorie. Ein solcher Vergleich fiel positiv aus. Denn Musil – so wird sich sagen lassen – charakterisiert die betreffenden Positionen in ihrer Differenz zu ihm durchaus zutreffend, so daß der Interpret sich seinem Diktum anschließen kann.¹⁵⁰

Musils Position bliebe aber noch den bislang unberücksichtigten Dramatikern der Moderne gegenüberzustellen: wie Wedekind, Schnitzler, Sternheim aber auch Shaw, Pirandello oder O'Neill, sowie Stilformen wie dem Symbolismus (Maeterlinck, der späte Strindberg), dem dadaistischen, futuristischen oder epischen Theater (Brecht). Doch es ist leicht ersichtlich, daß sie alle in der einen oder anderen Hinsicht Musils Ideendrama mit seinem inhaltlich realistischen Idealismus und seinem formal stilisierten Realismus, sowie vor allem der Einheitsforderung von Form und Inhalt nicht entsprechen.¹⁵¹

Als die zweite Gruppierung innerhalb der zeitgenössischen Dramatik sind nun die Traditionalisten zu betrachten, genauer die, welche unter den Titeln *Historismus* und *Neuklassik* geführt werden. Ohne hier in eine umfassende Erörterung eintreten zu können, wird sich doch das Folgende sagen lassen:

Den Historismus betreffend, äußert sich Musil zwar über die Wahl historischer *Stoffe* nicht grundsätzlich abschätzig, ja er akzeptiert im Falle der Kohlhase-Legende diese Praxis sogar (1495f.). Trotzdem widerspricht es seiner Aktualitätsforderung, wenn von

¹⁴⁹ Zu Hebbel s.o.; zu Grillparzer siehe S. 1539ff., 1543ff.

¹⁵⁰ Dies kann hier nur ganz pauschal festgestellt werden. Ein im Rahmen dieser Arbeit möglicher detaillierter Nachweis würde zumindest das Vorliegen unstrittiger Definitionen, was 'der' Naturalismus, 'der' Expressionismus etc. ist, voraussetzen, die es aber nicht gibt (vgl. nur die entsprechenden Artikel in Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994: Borchmeyer a, Anz, Fritz a und b). Daß Musil jedoch mit seinen Bestimmungen besagter Stilströmungen trotzdem nicht ganz verkehrt liegt, mag dem Umstand zu entnehmen sein, daß er in literaturgeschichtlichen Abhandlungen mit seinen Definitionen Autorität besitzt: z. B. in Grimm (Hrsg.) 1981, 88, 100, 162, 163ff., 180, 210, Koebner 1980, 401, Žmegač (Hrsg.) 1980, 327, 461.

¹⁵¹ Auch diese Pauschalthese ist hier unumgänglich. Als Beleg von Musil her sei immerhin auf seine eigenen abgrenzenden bis ablehnenden Urteile zu einigen der hier Betroffenen verwiesen, z. B.: "Schnitzlers geistige Welt hat mit der meinigen nur wenig Berührung. Wedekind verabscheue ich, und Shaw bewundere ich seit dem ziemlich späten Tag [...], wegen der Natur seines Witzes, in dem völlig hoffnungslosen Bewußtsein, daß es mir nie im Leben möglich sein werde, auch nur einen einzigen Witz in seiner Art zu machen." (1190) Zu Schnitzler siehe noch 1664ff., Sternheim: 1523f., Kaiser: 1574f., 1649f., Pirandello: 1660f. Eine Ausnahme gegenüber diesen Distanzierungen moderner Dramatiker bedeutet Musils geradezu euphorische Anerkennung vom Strindberg des "Traumspiels" (1604f.) (siehe dazu unter 3.).

modernen Dichtern nicht nur alte Ideen, sondern in Übereinstimmung mit der von Musil geforderten Einheits-Maxime auch vergangene *Formen* (Vers etc.) übernommen werden.¹⁵² Analog wird gegen den "depravierten Idealismus"¹⁵³ eines Paul Ernst, Wilhelm von Scholz oder Samuel Lublinski (= Neuklassik) von Musil her einzuwenden sein, daß dieser "im Sinne der Goethe-Zeit oder Hebbels"¹⁵⁴ verfahrenende Traditionalismus, wenn er sklavisches mit den alten Ideen (z. B. heroisches Individuum, Schicksalsbegriff) auch die Dramaturgie im einzelnen reaktiviert (z. B. stilisierte Konfliktstruktur, Verssprache)¹⁵⁵, schlichtweg nicht aktuell und realitätsbezogen sein kann. Wo er aber zeitgenössische Probleme in jenes alte Korsett preßt – und so ausdrücklich nicht historistisch sein will –, muß er, gemessen am Einheitspostulat, ästhetisch widersprüchlich erscheinen.¹⁵⁶

Ist mit den genannten *Stilbewegungen* auch keine Übereinstimmung zu erzielen, läßt sich Musils Dramenauffassung gleichwohl in solchen traditionalistischen Formen wiederfinden, wie sie von einzelnen Dramatikern individuell vertreten werden. Zu nennen sind hier zum Beispiel die folgenden Autoren, denen Musil selbst z.T. hohe Anerkennung zollt: Paul Claudel (1472, 1660), Charles Vildrac (1561f.) sowie der Hofmannsthal der realistischen Komödien (1730f.). Bei ihnen allen führt grundsätzlich ein *lebendiger Idealismus* unverkrampft und im Formalen durchaus innovativ und zeitgemäß die Feder.¹⁵⁷

¹⁵² Vgl. diesbezüglich Žmegač (Hrsg.) 1980, 283ff. (zu Hofmannsthal).

¹⁵³ Hermand 1981, 111.

¹⁵⁴ A.a.O., 116.

¹⁵⁵ Siehe hierzu Hermand 1981, 116ff., Borchmeyer 1994, 331ff. Hier wäre auch Musils Kritik am alten Tragikbegriff anzusiedeln.

¹⁵⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang Musils ironische Rezension zu Wilhelm (von) Scholz' "Der Wettlauf mit dem Schatten" (1591f.), die anfängt: "In Zeiten der Pleite bevorzugt die Seele das Jenseits [...]." Die Ablehnung der beiden traditionalistischen Dramatikergruppierungen im Sinne Musils bedeutet selbstverständlich nicht ebenfalls ein Verdikt über die Aufführbarkeit original alter Dramatik, von Aischylos bis Hebbel. Die Rezipierbarkeit historischer Dramatik ist von derjenigen solcher historisierender Dramatik, wie sie beschrieben wurde, zu unterscheiden. Der hiermit berührten Problematik wäre allgemein, unabhängig von Musil, nachzugehen.

¹⁵⁷ 1) Zu weiteren Dramatikern siehe Fußnote 51. Erwähnt seien noch die von Musil selbst, wenngleich nicht in dramatischem Kontext, gelobten bzw. gerühmten Dichter M. Mell und Rilke (z. B. 1500f. bzw. 1229ff.). Was die österreichisch-wienerische Szene betrifft, nennt Musil an einer Stelle als seine Favoriten: "O.M. Fontana, Robert Müller, Max Mell, Alfred Polgar, Beer-Hofmann, Hofmannsthal und die zwei Dutzend älteren und jüngeren anderen der Literatur und Kunst [...]." (1505)

2) Im Sinne der genaueren Konturierung des Musilschen Traditionalismus wäre sein Vergleich mit einem anderen Österreicher und zeitgenössischen Schriftsteller von Interesse: Karl Kraus. Denn gerade weil die Übereinstimmungen zwischen beiden so fundamental zu sein scheinen – auf der einen Seite die Konzeption des "Dichter-Theaters", auf der anderen Seite die des "Theaters der Dichtung", stechen die Differenzen umso prägnanter ab. Musil nämlich ist zwar in der beschriebenen Weise traditionalistisch und sogar explizit anti-modernistisch, aber er ist deswegen nicht konservativ oder gar reaktionär – wie es von Karl Kraus in nicht unerheblicher Weise zu sagen ist (Stichwort: Kulturkonservatismus) und sich schon in seiner ehrfurchtsvollen Pflege alter Dichtung ausdrückt. Man vergleiche dagegen die despektierliche Haltung Musils namentlich gegenüber Shakespeare. Siehe hierzu im einzelnen Fischer 1973, besonders 128ff. und 137ff., aber auch 153ff. (Das Gegenbild des "Ursprungs"), wo sich sogar die Grundlage für

2.2. Die historische Zuordnung des Theaterbegriffs

Stärker als bei der Dramentheorie ist für die Bestimmung der ideologischen Bezugspunkten von Musils *Theaterbegriff* im engeren Sinne (Bühne) von Analogiebildung statt von bewußter Beeinflussung auszugehen. Die Gründe dafür scheinen allgemeiner Natur zu sein und darin zu liegen, daß historische Theatertheorie kaum Gegenstand des allgemeinen Bewußtseins ist. Statt dessen wird sich eine Auffassung vom Theater so gut wie ausschließlich aus der lebendigen Begegnung, d. h. der zeitgenössischen Praxis, heraus bilden. Insofern indes davon auszugehen ist, daß *in* dieser Praxis die Vergangenheit als Tradition noch mitspielt, läßt sich von einer indirekten, unbewußten Beeinflussung sprechen.

2.2.1. Das Verhältnis zur Tradition

Die Momente von Musils Theaterbegriff verteilen sich auf die anschließenden Abschnitte (1 = Dichter-Theater, 2 = Zweck und Rang des Theaters, 3 = Inszenierung als Werk) wie folgt: Der *Inhalt* des Theaters ist das Dichter-Drama (=1). Das *Werk*, also die Inszenierung, steht unter dem Einheitspostulat, ist vollendetes Symbol und in der Erscheinungsweise illusionistisch (=3). Der *Zweck* des Theaters ist ästhetischer Erkenntnisgenuß (=2), sein *Rang* als öffentliche Institution – im Idealfall – der einer "Lebensschule" (=2). Was die einzelnen Komponenten der Inszenierung betrifft, steht der *Schauspieler* im Mittelpunkt, indem er das Drama verlebendigt und interpretiert, und zwar in ideal-realistischer Spielweise (=3). Die *Ausstattung* ist zweitrangig, darf bei realistischer Anlage durchaus Stilisierung aufweisen, bleibt aber strikt dem illusionistischen Einheitspostulat unterworfen (=3). Die *Regie* verantwortet die Interpretation, Stilrichtung und Geschlossenheit der Inszenierung (Komposition) und hat ensemblebildend zu wirken (=3).

(1) Dichter-Theater

Musils strikte Verpflichtung des Theaters auf das Drama steht in der aus der deutschen Frühaufklärung stehenden Tradition der "Literarisierung der Bühne" (Gottsched, J. E. Schlegel), die theaterpraktisch im 18. Jh. mit Namen von Prinzipalen wie der Neuberin, Schönnemann und Schröder verknüpft ist. In Lessings "Hamburgischer Dramaturgie" hinterläßt sie ein glänzendes Zeugnis und zeitigt schließlich in den Spielplanbemühungen Goethes am Weimarer Hoftheater ("Weltliteratur") einen markanten Höhepunkt, der unter den Intendanten etwa von Schreyvogel, Immermann, Tieck für die erste

einen Vergleich mit Musils aZ-Theorie andeutet. Auch eine Gegenüberstellung mit Kraus' eigener Dramatik wäre im Hinblick auf die Traditionalismusfrage aufschlußreich; vgl. hierzu Fischer 1974, 52ff. Ansätze zum Vergleich von Musil und Kraus hinsichtlich ihres Theaterbegriffs finden sich offenbar nur bei Arntzen 1980b, 603f.

und Laube oder Dingelstedt für den Beginn der zweiten Hälfte sehr vereinzelt ins 19. Jh. ausstrahlt.¹⁵⁸

Die spätere Entwicklung, zumal im Rahmen des bürgerlichen Theaterbooms nach 1848/1850 (Ventilfunktion nach der gescheiterten Revolution) und des wirtschaftlichen und nationalen Aufschwungs ab 1871 (Gewerbefreiheit: Privatbühnenbau), kennzeichnet eine radikale Verflachung des Spielplans hin zu Unterhaltungsstücken. Allerdings lebt im bildungsbürgerlich zementierten Klassikerrepertoire sowie in der epigonalen dramatischen Neuproduktion zumindest der Anspruch einer *literarischen* Bedeutung der Bühne fort.¹⁵⁹ Die mit dem Naturalismus theatral spätestens ab 1889 (UA von Hauptmanns "Vor Sonnenaufgang" in der "Freien Bühne") dann auch in Deutschland einsetzende *Moderne* ist in diesem Punkt der Tradition treu geblieben. Denn im Grunde alle nun in reger Folge sich entwickelnden Strömungen (neben dem Naturalismus etwa Symbolismus, Impressionismus, bis hin zum Expressionismus) reformieren das Theater durchgehend vom *Drama* her, das nach wie vor sein Anliegen in der Erörterung letzter Dinge hat.¹⁶⁰ Wenn sich beinahe gleichzeitig auch die dezidiert antiliterarische Theaterreformbewegung (etwa Craig, Appia) entwickelt, bleiben davon doch nicht nur die Hofbühnen so gut wie unberührt, sondern auch das allgemeine Bewußtsein vom "Dichter-Theater" – und das auch nach 1918.¹⁶¹

Musil entspricht also mit seiner Forderung nach dem Literaturtheater der aufklärerisch-klassischen Tradition bzw. – da diese dem äußeren Anspruch nach fortgewirkt hat – ganz der zu seiner Zeit herrschenden Anschauung und Praxis: Man pflegt neben dem Unterhaltungstheater das hohe Schauspiel. Musils Differenzen zur Gegenwart betreffen erst die *Qualität* der gespielten dramatischen Dichtung und die sich darin dokumentierende Auffassung vom Zweck des Theaters.

(2) Rang und Zweck

Es wird sich sagen lassen, daß die Ansicht vom Rang des Theaters im öffentlichen Leben sich historisch parallel zur Literarisierung entwickelt: in der Nationaltheater-Bewegung. Diese kommt im 18. Jh. auf und scheitert dort noch (Hamburger Entreprise), und zwar endgültig, bezogen auf eine *bürgerliche* Initiative. Denn es sind die *Fürsten*, die jetzt in Wien, Weimar, Berlin oder München ihre barocken Vergnügungsstätten der Dichtung und dem Volk öffnen oder solche "Tempel der Kunst" neu errichten. Und bis zur Transformation der Hoftheater zu Staats- oder Stadttheatern ab dem Revolutionsjahr 1918 bleibt der öffentliche Anspruch des Theaters gebunden an die Monarchie. Denn die

¹⁵⁸ Michael/Daiber 1990, 37ff., Fischer-Lichte 1993, 83ff.

¹⁵⁹ Fischer-Lichte 1993, 221ff., Schanze 1973, 1ff., 30ff., siehe ebd. die eingehende Dokumentation zum Spielplan (92ff.); außerdem Žmegač (Hrsg.) 1980, 26-41.

¹⁶⁰ Siehe im einzelnen bei Bayerdörfer e.a. (Hrsg.) 1978, Žmegač (Hrsg.) 1980, sowie Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994.

¹⁶¹ Vgl. Bahne (Hrsg.) 1988, 17ff., Fischer-Lichte 1993, 301ff.

erwähnte bürgerliche Theater (bau)explosion im 19. Jh. ist rein *privater* Natur und spielt vor allem kommerzielles Unterhaltungstheater.

Insgesamt erreicht, so ist mit H. Schanze zu sagen, in umgekehrter Proportionalität zum Dramenschaffen dann doch "in den Jahren nach 1850 die Emanzipation und Anerkennung des Theaters ihren Abschluß", und zwar trotz fürstlicher Trägerschaft als "bürgerliche Bildungsanstalt", worin es als "Ort bürgerlicher Selbstidentifikation bis heute nachwirkend" ist.¹⁶²

Fügt sich Musils Anschauung vom *Rang* des Theaters als öffentlicher Institution also ganz ins Bild der zeitgenössisch lebendigen Tradition, so trübt sich diese Übereinstimmung bei der Frage nach dem inneren *Zweck* bzw. dem *Inhalt* seiner öffentlichen Wirkung. Denn wie Musil selbst historisch zutreffend analysiert¹⁶³, ist dem 19. Jh. mit dem Niedergang der dramatischen Produktion und durch das äußerliche Zelebrieren der Klassiker eine innere Aushöhlung der bloß nach außen heiliggehaltenen Institution Theater zu bescheinigen. Die öffentlichen Bühnen erfüllen nicht eigentlich den Zweck, für den sie stehen; sie geben gewissermaßen nur vor, den Idealen der Goethezeit auch inhaltlich zu folgen.¹⁶⁴

Die Ideale der Goethezeit von der theatralen Zweckbestimmung sind aber gerade mit Musils Auffassung zu identifizieren, und das allein aus dem Grund, weil ja analoge Vorstellungen von der lebendigen *Qualität* der Dramatik bestehen.¹⁶⁵

Als Beleg hierfür seien zum einen Goethes Aussprüche zitiert, wonach er das Theater "als eine *Lehranstalt zur Kunst* mit Heiterkeit, ja als Symbol des Welt- und Geschäftslebens" bezeichnet, oder äußert: "Von der ideellen Seite steht das Theater sehr hoch, so daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Übung hervorbringt, gleichgestellt werden kann." Es bemächtige sich nämlich der "*höchsten Erfordernisse der Menschheit*", indem es, wie Goethe näher ausführt, alle menschlichen Geisteskräfte integriert.¹⁶⁶ Wo aber Goethe, zumal als Theaterleiter, um ein entsprechendes *Repertoire* schon kämpfen mußte – eine ganze Zeitlang aber wenigstens noch kämpfen konnte –, hat der Nachklassiker Hebbel bereits resigniert. Hierfür sei aus seiner Schrift "Das deutsche Theater" (von 1859) zitiert. In den stereotyp mit einem "Die Zeiten sind vorbei, wo" beginnenden Einleitungssätzen drückt sich in der Verlustanzeige

¹⁶² Schanze 1973, 5ff. 24ff., 30ff. Vgl. auch: Michael/Daiber 1990, 56-75, 10ff., Fischer-Lichte 1993, 83-115, Žmegač (Hrsg.) 1980, Bd.1, 28ff.

¹⁶³ Vgl. hierzu Musils eigene, der zitierten Forschung durchaus entsprechende Darstellung von historischer Genese und inhaltlicher Problematik der bürgerlichen Theaterkultur im Essay "Der Untergang des Theaters" unter den (Kapitel-) Überschriften: "Krisis des Vergnügens", "Bildungskrisis", "Theater- und Bildungskrisis" (1117ff.).

¹⁶⁴ Vgl. hierzu Bayerdörfer 1992.

¹⁶⁵ In diesem Punkt wird sich auch die Übereinstimmung Musils mit den modernen Regisseuren ergeben, die – vom großen Drama ausgehend – gegen das 19. Jh. ein intellektuell-ästhetisch wie gesellschaftlich lebendiges Theater propagierten und schufen, s.u. 2.2.2.

¹⁶⁶ Zitiert nach Müller 1980, 193.

Hebbels innere Zweckbestimmung der Bühne aus: Das Theater sei – mit Schiller – "eine moralische Bildungsanstalt", "die illuminierte Uhr" der "dramatischen National-Produktion", "geistiger Ringkampf-Platz", "die beste Unterhaltung" und noch einmal "Bildung", wo es – wie es weiter heißt – um "Erhebung" und "Selbstvergessenheit" gehe. Denn: "das höchste Bedürfnis des Menschen [findet] nur noch in der Kunst seine Befriedigung."¹⁶⁷ Dies alles vermag das "so wichtige Institut" allerdings nur zu leisten, wenn "das ideale Drama" den Spielplan dominiert.¹⁶⁸

Bei Goethe und Hebbel entspricht – wie bei Musil auch – der eigentliche öffentliche Zweck des *Theaters* somit konsequent ihrer inhaltlichen Bestimmung des *Dramas*. Es geht in einer sinnlich präsentierten lebendigen Idealität um den ästhetischen *Erkenntnisgenuß*.

(3) Werk (Schauspieler, Ausstattung, Regie)

In den Aspekten der eigentlichen Werkstruktur weicht Musils Auffassung in einigen Punkten von einer der Goethezeit zuzuschreibenden Position ab. Wo nämlich Goethe und Hegel zwar die Notwendigkeit der theatralen Inszenierung für das Drama betonen¹⁶⁹, bestimmen sie deren Rolle doch nicht im Sinne Musils als *Konkretion* geschweige denn *Interpretation*, die den dramatischen Inhalt *transformieren* würden.

So hat nach *Hegel* der Dichter das Recht, "vom Schauspieler zu fordern, daß er sich, *ohne von dem Seinigen hinzuzutun*, ganz in die gegebene Rolle hineindenke und sie so ausführe, wie der Dichter sie konzipiert und poetisch ausgestaltet hat. Der Schauspieler soll gleichsam das *Instrument* sein, auf welchem der Autor spielt, ein *Schwamm*, der alle Farben aufnimmt und *unverändert wiedergibt*."¹⁷⁰

Goethes bekannte artifizielle Bühnenästhetik entspricht dieser restriktiven Auffassung darin, daß in ihr ebenfalls rein die Dichtung zu übermitteln ist. Sie geht aber insofern noch einen Schritt weiter in der Absage an eine interpretierende Schauspielkunst, als sie das theatrale Spiel zugleich als *eigene* Kunstform auffaßt und so gegenüber dem Drama autonomisiert. In § 83 von *Goethes* "Regeln für Schauspieler" heißt es programmatisch: "Das Theater ist als figurloses *Tableau* anzusehen, worin der Schauspieler die *Staffage* macht."¹⁷¹ Als Teil eines lebendigen Gemäldes aber unterstellt Goethe Mimik, Gestik und Proxemik der Schauspieler ästhetischen Gesetzen, welche anderer Natur sind als eine Interpretation der Dichtung sie verlangt.

Vergleichbar mit Hegel hat auch *Hebbel* das Drama als relativ autonom vor Augen. In

¹⁶⁷ Zitiert nach Hammer (Hrsg.) 1987, 582f.

¹⁶⁸ A.a.O., 583f.

¹⁶⁹ Vgl. Müllers Ausführungen zu Goethes Tätigkeit als Theaterleiter: a.a.O., 192ff. Bei Hegel heißt es unter "Die äußere Exekution des dramatischen Kunstwerks": "und so bedarf die dramatische Poesie [...] die Beihilfe fast aller übrigen Künste." (a.a.O., Bd. 15, 505)

¹⁷⁰ A.a.O. Bd. 15, 513 (Herv. C.S.).

¹⁷¹ Goethe, a.a.O., Bd. 12, 260 (Herv. C.S.). Vgl. Fischer-Lichte 1993, 147ff., und Ebert 1991, 181ff.

der erwähnten Schrift "Das deutsche Theater" vertritt er die Ansicht: "das Drama kommt freilich nicht erst durch das Theater zur Entfaltung", und fährt fort: "wohl aber nur vermittelt desselben zur ganzen und vollen *Wirkung*." Der Ausdruck Wirkung läßt hier eher an einen bloß *quantitativen* Beitrag denken als an die geforderte qualitative Transformation.¹⁷²

Der Grund dafür, warum den genannten Autoren die Anerkennung einer qualitativ-interpretativen Leistung des Theaters offenbar nicht möglich ist, könnte in ihrem Eintreten für eine vergleichsweise *formalisierte* und ihrer Ablehnung einer *realistischen* Schauspielweise liegen.¹⁷³ Denn es scheint evident, daß eine differenziert-variiierende Ausgestaltung nur denkbar ist, wenn die unendliche Vielfalt des Natürlichen die nötigen Ausdrucksvarianten zur Verfügung stellt. Die extreme Stilisierung – man vergleiche nur Goethes generelle Anweisungen in seinen "Regeln", z. B. zur Fingerhaltung – weist nicht den notwendigen Spielraum auf.

Eine in diesem Sinne realistische Schauspiel(er)auffassung war bekanntlich in Ansätzen bereits im 18. Jh. in der französischen Schauspieltheorie (z. B. Diderot) konzipiert und von deutschen Prinzipalen (Ekhof, Ackermann, Schröder) wie auch Intendanten (Dalberg, Iffland) verwirklicht worden. Doch hatte sie eben der Goetheschen Doktrin (z.T. unter Klingemann, Immermann) und stärker noch der pathetischen Virtuosen-spielweise im Laufe des 19. Jh.s weichen müssen.¹⁷⁴ Erst wieder mit den (vor-)modernen Innovationen fand die Schauspielkunst zur mehr Wirklichkeitsnähe zurück: im szenischen Realismus Wagners, beim Historismus der Meininger und schließlich Naturalismus eines Otto Brahm.¹⁷⁵

Selbst wenn Musil also namentlich gegen den letzteren zu Felde zieht¹⁷⁶, bleibt er im *Beibehalten* eines realistischen Elementes gleichwohl in dessen Nachfolge oder – allgemein gesprochen – in dem der Moderne.¹⁷⁷

Dasselbe gilt – bezogen auf Musils Plädoyer für Ensemblespiel und Stileinheit – für die herausragende Rolle der *Regie*. Denn die Auffassung von der Einheit des theatralen

¹⁷² Hammer 1987, 583 (Herv. C.S.); für die gegebene Deutung spricht auch – was den Schauspielstil betrifft – Hebbels Aversion gegen "die Menschen-Daguerrotypie in Schröders und Ifflands Sinn" (S. 584). Vgl. dazu das Folgende im Text.

¹⁷³ Was hierbei Hegel anbelangt, vgl. im einzelnen a.a.O., Bd.3, 512-515.

¹⁷⁴ Fischer-Lichte 1993, 116ff. (realistische Schauspielkunst der Aufklärung), Michael/Daiber 1990, 85ff. ("Vom Idealismus zum Realismus"), Ebert 1990, 164-173 (Ekhof), 173-181 (Iffland), 212ff. (Virtuosen).

¹⁷⁵ Vgl. Fischer-Lichte 1993, 199ff. (Wagner), 217ff. (Meininger), 246ff. (Brahm); Ebert 1990, 250ff. (Der Ensemblespieler).

¹⁷⁶ So 1909, wo – ausgehend von der Generalthese: "Unser heutiges Theater ist unerträglich." – der "naturalistische Stil" der "Brahmbühne" "als ästhet. Prinzip eine Totgeburt" genannt wird. Dazu lautet die Illustration: "Also auf einer heutigen Bühne wird die Nora gespielt. Die Schauspielerin geht hin sie geht her, sie trällert, sie rückt zurecht, sie knipst mit den Nägeln, der Schauspieler streicht seinen Bart, zupft seine Beinkleider. Warum schneuzen sie sich nicht oder bohren in der Nase? Was interessiert mich das? Wozu stiehlt man mir die Zeit, habe ich davon nicht im Leben genug?" (1297)

¹⁷⁷ Evident wird dies zumal in Musils Postulat eines szenischen Illusionismus, der historisch erst gegen das Virtuosen-Pathos und die antiillusionistischen Bühnenästhetik der Weimarer Musterbühne (Fischer-Lichte 1993, 150) durchzusetzen war.

Kunstwerks (Ensemblespiel) bzw. der vereinheitlichenden Funktion des Regisseurs waren dem Starschauspielerwesen des 19. Jh.s erst abzutrotzen.¹⁷⁸ Allerdings kann hierbei im Gegensatz zum regielosen 18. Jh. *Goethes* Stiltheater als Vorläufer gelten. Denn unter der klassischen Harmonie-Maxime war *Einheit* eine Grundforderung seines Systems gewesen, über die der Regisseur zu wachen hat. Schon Goethes Pflege der Probenpraxis bezeugt das.¹⁷⁹

Musils Theatertheorie – so ist an dieser Stelle bereits zu resümieren – ist in ihren wesentlichen Zügen teils ein Abkömmling der in der Moderne fortwirkenden klassischen Tradition (bzgl. Dichter-Theater und Rang des Theaters), teils Vertreter der Goethezeit gegen die Praxis des 19. Jh.s (im inhaltlichen Zweck des Theaters) und teils ein Anhänger der Moderne gegen die klassische Tradition (in der Werk-Auffassung).

2.2.2. Das Verhältnis zur zeitgenössischen Gegenwart

Die Lokalisierung der Musilschen Theaterauffassung im zeitgenössischen Panorama kann nur sehr grob erfolgen: erstens, weil Musils eigene Vorstellungen über Prinzipielles nicht hinausgehen; zweitens, weil es eine differenziertere umfassende Typologie der Theatertheorien auch nur der 20er Jahre nicht gibt.¹⁸⁰

Doch wird sich soviel sagen lassen: Für eine Identifizierung mit Musils Auffassung kommen nur solche Regisseure (allein die seien hier betrachtet) in Frage, welche *inhaltlich* die ideelle Interpretation literarischer Dramatik und *formal* einen eher zur Stilisierung tendierenden Realismus vertreten, wobei illusionistische Einheitlichkeit gewahrt bleibt. Mit dem letzten Kriterium beginnend, sind alle *epischen* Inszenierungsstile auszuschließen. Betroffen sind hier – um nur die großen Namen zu nennen – vor allem *Piscator*, der allein schon wegen seines dezidiert (partei)politischen Zuschnitts mit Musil nicht übereinstimmt, aber auch der Anti-Aristoteliker *Brecht*.¹⁸¹

Auf der anderen Seite fallen die Regie-Formen heraus, die den von Musil abgelehnten dramatischen Richtungen entsprechen, und zwar aus denselben Gründen: der Naturalismus, weil er den Realismus übertreibt, Expressionismus und Symbolismus hingegen, weil sie gegen ihn verstoßen.

Max Reinhardt dagegen entspricht Musils Vorstellungen eher nicht, da er zwar als Vermittler der großen Weltdramatik gelten darf, mit seinem opulente Festlichkeit und

¹⁷⁸ Hier sind abermals Bemühungen Wagners, des Herzogs von Meinigen und Brahms anzuführen, vgl. Fußnote 175.

¹⁷⁹ Vgl. Fischer-Lichte 1993, 151ff.

¹⁸⁰ Als einzige Arbeit ist M. Braunecks "Klassiker der Schauspielregie" zu nennen, auf die auch im weiteren zurückgegriffen wird. Allerdings bietet Brauneck hauptsächlich eine Dokumentation bzw. Blütenlese von Selbstaussagen der Regisseure, ohne diese – geschweige denn die realen Inszenierungsleistungen – detailliert-vergleichend zu analysieren.

¹⁸¹ Siehe Brauneck 1988, das Piscator- (S. 361ff.) und das Brecht-Kapitel (S. 391ff.) insgesamt; für den Piscator der 20er Jahre vgl. dessen Buch: Das politische Theater. Berlin 1929. Bei Brecht ist freilich zu erinnern, daß seine eigentliche Arbeit als Regisseur sowie die Abfassung seiner zentralen Theaterschriften – bezogen auf Musil – erst etliche Jahre später der Fall ist.

reine Spielfreude goutierenden Inszenierung-Stil aber aus Musils Sicht hinter einer primär am *Begriff* orientierten Kunst zurückbleibt.¹⁸² *Leopold Jessner* scheint – obwohl in den 20er Jahren Reinhardts Antipode – gleichfalls ein Grenzfall zu sein, allerdings mit positiver Tendenz. Seine ganz an der Idee ausgerichtete stilisierende Auffassung bestätigt Musil voll und ganz, wird aber dort problematisch, wo sie wie in den legendären Schiller- und Shakespeare-Inszenierungen die Ideengestaltung zu stark ins Politische treibt.¹⁸³

Es bleiben somit Regisseure wie *Stanislawski*, *Berthold Viertel*, *Karlheinz Martin*, *Jürgen Fehling*, *Erich Engel*, aber auch – dem Prinzip nach – die späteren *Fritz Kortner* und *Gustav Gründgens*. Ihnen allen wird mehr oder weniger die Erfüllung von Musils Kriterien zu attestieren sein: Sie alle haben eine emphatische Haltung gegenüber dem großen dramatischen Werk und ein geradezu spirituelles Verhältnis zum illusionistischen Theater.¹⁸⁴ Musils Auffassung vom eigentlich Theatralen läßt sich demnach mit einem wesentlichen Teil der Spitzenregisseure seiner Zeit identifizieren.¹⁸⁵

3. Gegenläufiges zur Theorie des Ideal-Realismus in den Theaterschriften

Nachdem zuletzt die ideal-realistische Dichtungs- und Theatertheorie in ihrer Abhängigkeit von der Tradition sowie in ihrer Situierung im Umfeld des ersten Jahrhundertdrittels bestimmt und damit zu einem Abschluß gebracht worden ist, gilt es nun, zum Ausgangspunkt zurückzukehren: zu den Theaterschriften. Denn die unter 1. unternommene Rekonstruktion der Ästhetik des Ideal-Realismus erfolgte unter Absehen von *widersprechenden* Aussagen – vor allem in den *Theaterkritiken*.

Wenn deren Zahl und Gewicht auch nicht so groß sind, daß im Gesamtbild von einer Konkurrenz zur Konzeption des Ideal-Realismus zu sprechen wäre, sind sie andererseits

¹⁸² Vgl. Brauneck 1988, 113ff., und – wie auch bei Jessner und einigen der folgenden Regisseure – die Schlußbemerkung unter 1.1.2.c. (Regie).

¹⁸³ A.a.O., 179ff., besonders S. 196ff.

¹⁸⁴ Vgl. die entsprechenden Kapitel bei Brauneck 1988, besonders aber S. 263ff. (Viertel), 275 und 288 (Fehling), 319 und 328ff. (Engel), 350ff. (Kortner), 439ff. (Gründgens).

¹⁸⁵ Nachzutragen sind Musils ablehnende Äußerungen zur eigentlichen, vor allem antiliterarischen Theatermoderne, die sich konsequent in das Bild seiner Theaterauffassung einfügen. In "Kino oder Theater/Das neue Drama und das neue Theater" von 1926 heißt es: "Viele unserer Zeitgenossen haben sich gegen diese Geistlosigkeit der Bühne aufgelehnt; die Folge war ungefähr, daß man alle Teile einer Bühnenaufführung entdeckte und der Reihe nach zur Hauptsache machte. Das Theater der Schauspieler, das Theater des Regisseurs, das Theater der akustischen Form und das des optischen Rhythmus, das Theater des vitalisierten Bühnenraums und viele andere sind uns, wenn auch oft nur in der Theorie, geschenkt worden. Gewöhnlich meint man diese Bestrebungen, wenn man vom neuen Theater spricht. Sie haben manches Wertvolle gelehrt, aber ungefähr so einseitig, wie es die Behauptung ist, daß man einen Schnupfenkranken ins Feuer werfen soll, der ja auch ein richtiger Gedanke zugrunde liegt." (1717f.) Deshalb gelte: "Darum sind allzu radikale Reformversuche nicht nur wegen ihrer 'Kühnheit' zum Scheitern verurteilt, sondern leider auch mit ziemlich viel innerer Banalität behaftet." (1718) Musils Plädoyer lautet demgegenüber, "das alte, alphabetische (Ausdrucksmittel) zu neuem geistigen Gebrauch herzurichten." (1126, ebenfalls: S. 1009, 1119f., 1527f.)

auch nicht klein genug, um darüber als Ausrutscher Musils hinwegzugehen. Zudem ist die Art ihrer Abweichung von der Haupttheorie nicht weniger als eine *Kontradiktion*, indem Prinzip und Lebensnerv des "gesteigerten Realismus" direkt konterkariert werden.

Ein Anklang in dieser Richtung war bereits in Musils Bestimmung der überliterarischen Schauspieler-Wirkung (1.1.2.a.) zu verzeichnen, wo Imaginäres und Irrealität von Mimik, Gestik und Sprachklang geltend gemacht werden. Doch wurde der Ansatz eingeschränkt, indem Musil – gewissermaßen im selben Atemzug – eine auf dem Zeichenbegriff basierende ratio-realistische Erklärung hinzufügte.¹⁸⁶

Demgegenüber sprechen die folgenden, überwiegend die dramatische Dichtung betreffenden Äußerungen eine eindeutige Sprache:

Gleich in seiner zweiten veröffentlichten Theaterkritik zu Reinhard Sorges "Der Bettler" (vom Januar 1913) überrascht der dem Expressionismus ansonsten durchweg abgeneigte Musil damit, diesem expressionistischen Musterdrama im Entscheidenden das Wort zu reden: Musil umgeht in seiner Erörterung nähere Fragen zu Inhalt und Aussage des Stückes. Statt dessen gilt ihm als "das Wesentliche": "ein seltener *Seelenzustand*, nicht im Dargestellten, sondern des Darbietens." (1444) Es handle sich hierbei um den "Bühnenrausch" (ebd.), der verursacht werde von der "Theatralik und rasenden *Unwirklichkeit*" einer Dichtung,

"wo die Ungeduld des Dichters plötzlich seine *Menschen entfleischt* und als *Sprachrohr* für Worte gebraucht, die ihren Sinn kaum noch in einer vorgetäuschten psychologischen Kausalität finden, sondern in einem *frenetischen Gefühl* des Ganzen." (ebd., Herv. C.S.)

Eröffnet sei damit eine "seltsame[n] Zwischenwelt, voll eines bewegsameren, symbolischeren, etwas an die kaum mehr verständlichen Kurzschlüsse zwischen Gefühl und Ausdruck bei manisch Entrückten erinnernden Zustands des Denkens und Fühlens [...]." (ebd.) Und Musil resümiert – nachdem er die einzelnen Komponenten (Bühne, Handlung etc.) dementsprechend erläutert hat – die Gesamtwirkung als "ein trübes, durchzucktes, fortreißendes Wogen." (1446)

Worauf es hier ankommt, ist der Umstand, daß Musil diese irrationale und irrealen Verfassung des Dramas nicht nur positiv bewertet – und zwar ausdrücklich gegenüber *Wirklichkeitspoesie* (ebd.) –, sondern *verallgemeinert*. Denn er stellt fest, das beschriebene Wogen "steckt (auch noch, C.S.) in der keuschesten Bühnendichtung" (1444f.), also in jeder. In diesen Kontext gehört auch die Kritik einer Inszenierung von Strindbergs "Traumspiel" (vom Oktober 1922). Musil erklärt seine Hochschätzung gleich zu Beginn, wenn er sagt: "es wird so bald kein schöneres Stück in Wien gespielt werden [...]." (1604) Die Schönheit bestehe dabei in der "Traumstimmung", in der semantisch verwirrenden "Tausendfältigkeit mit ihren tausend Falten". Darunter versteht Musil:

¹⁸⁶ Als weitere hier nicht zu behandelnde Widersprüchlichkeit ist an die Goethesche Unausschöpfbarkeits-Bestimmung des Kunstwerks zu erinnern (siehe 1.2.2.b.).

"Also langsam Hauchendes, durch Wände Tretendes, plötzlich Dastehendes, nein, Dagestandenes, aber miteinmal erst Bemerktes Schräges, Raunendes, Flutendes, sanft Unlogisches, steif Gesperrtes, halb Belichtetes." (ebd.)

Und nachdem er die Handlung skizziert hat, konstatiert Musil: "das Wesentliche ist der traumhafte, tiefe *Unernst*, mit dem das alles behandelt wird." (1605) Dabei fällt auch eine Spitze gegen die "Tageslogik", zu der es an anderer Stelle heißt: "Es kommt bei Dichtungen niemals darauf an, daß sie kausalpsychologisch richtig sind."¹⁸⁷

Das Plädoyer für den Unernst findet sich des Weiteren in einer Kritik über "Russische Kleinkunst" (u.a. von 1923).¹⁸⁸ Dort wird einmal dem *Effekt* einer *verfremdenden* Ästhetik das Wort geredet und erwogen, daß "das ganze Wesen der menschlichen Kunst und Künstlichkeit auf nichts als solchen inneren Amalgamen des Unterwirklichen mit dem Überwirklichen" beruhe. Dann aber wird der *Sinn* derartiger Darbietungen als "Dadaismus" *gerühmt*, als: "ein magischer Stumpfsinn, in welchem sich in wunderbarer Weise Sinn und Unsinn mischen." Und darauf folgt ein Satz, der die *ideologisch-positive* Überzeugung des Ideal-Realismus radikal desavouiert: "Es entsteht ein Unsinn höherer Art, der vielleicht doch der letzte Sinn unseres Daseins ist, das ja verdammt einem Da-Da-Sein ähnelt." (1616, ebenso 1154)

Indem Musil, so ist zu resümieren, sich formal gegen – wie es an anderer Stelle heißt – "die normale kausale Illusion der Bühne" ausspricht (1569), definiert er die inhaltliche 'Aussage' als Sinnlosigkeit oder Unsinnigkeit. 'Aussage' ist dabei deswegen in Anführungszeichen zu setzen, weil im Zentrum dieser Dramen- und Theaterästhetik jener "seltene Zustand" steht, der als "Bühnenrausch" gar keine artikuliert Mitteilung kennt. Eine positive Wahrheit ist somit nicht nur keine Sache der Kunst, sondern es gibt sie nicht.¹⁸⁹

Mit dem "Bühnenrausch" aber scheint das angesprochen, was als Theorie des "anderen Zustands" in mancher Weise den Kristallisationskern von Musils fiktionalem Gesamtwerk ausmacht. Diese These, welche auch einige Interpreten vertreten¹⁹⁰, wird bei dem nun folgenden Vergleich der Konzeption des Ideal-Realismus mit Musils eigentlich programmatischen ästhetischen Theorien (wozu die des aZ zählt) zu prüfen

¹⁸⁷ S. 1651. Allerdings fährt Musil einschränkend fort: "Aber naiv dürfen sie nicht sein, ahnungslos nicht. Sie dürfen einer Welt nicht Trotz bieten, die gar nicht so ist, wie sie meinen. Man kann natürlich auch gegen alle Erfahrung etwas Abwegiges vergöttern; aber ohne sie entsteht bloß sexuelle Räuberromantik." (es geht um die Trieb-Problematik in A. Brusts "Die Wölfe").

¹⁸⁸ Es handelt sich hierbei um Puppenspiel-Bühnen aus (dem ehemaligen) Rußland.

¹⁸⁹ Hierher gehört der ihrem Anfang widersprechende Schluß von Musils Definition des "Ideendramas" (s.o. Resümee unter 1.1.1.e.): " [...] von Ibsen sind wohl die Personen geblieben, aber die Ideen, die sie bewegten, hatten nicht jene persönliche Kraft, die von Wahr, Falsch und vom Wandel der Zeiten ebenso unabhängig macht, wie die Weltanschauung eines Irren oder eines Genies." (1665, Herv. C.S.) Daß die (Dicht-)Kunst mit der (philosophischen) Wahrheit nichts zu tun habe, vertritt Musil auch gelegentlich in den Essays und essayistischen Fragmenten: z. B. S. 967, 1302, 1317.

¹⁹⁰ So Roth 1965, 229ff., Stefanek 1973, 311ff., Oczipka 1972, 164ff., Leitgeb 1989, 67ff.

sein.

Fest steht an dieser Stelle jedoch schon, daß, auf das Gesamt der Theaterschriften bezogen, die in den zuletzt zitierten Kritiken vorliegende antirationalistische und antirealistische Tendenz nicht mehr als eine Ausnahmeerscheinung darstellt.

B) Vergleich des Ideal-Realismus mit Musils programmatischen ästhetischen Theorien

1. Musils programmatische Theorien

Es ist in der Forschung, soweit ich sehe, nicht ausreichend deutlich gemacht worden, daß mit den Musilschen Theorien von (Ir-)Ratioidität und "anderem Zustand" zwei durchaus verschiedene Kunstkonzeptionen anzusprechen sind.¹⁹¹ Dabei ist es Musil selbst, der indirekt darauf verweist, wenn er im Rückblick auf sein Leben schreibt:

"Da ich nichts weniger als Skeptiker bin, bin ich von da auf Versuche der Begriffsbildung wie Ratioid u. Nichtratioid gekommen und *späterhin* auf das mannigfache Verhältnis von Gefühl und Wahrheit [= aZ, C.S.], wie es im M.o E. angedeutet ist." (T 929, Herv. C.S.)

Danach wäre also eine *Entwicklung* der Begrifflichkeit von der (Ir-)Ratioidität zum aZ anzunehmen. Und in der Tat ist jene durch diesen im MoE vollkommen verdrängt¹⁹² – so daß zu spekulieren wäre, ob der Scheidepunkt nicht in dem Aufsatz "Ansätze zu neuer Ästhetik" (von 1925) zu sehen ist, vor dem die (Ir-)Ratioiditäts- und ab dem die aZ-Theorie allein Geltung hätte.¹⁹³

Doch ist Musil – ein Indiz für seine Unsicherheit auf ästhetischem Gebiet? – so konsequent nicht. Es findet sich *nach* diesem Zeitpunkt in dem bedeutenden Essay "Literat und Literatur" (von 1931) die *erste* Position (z. B. 1214) und *vor* ihm die *zweite* gleich öfters, denn das Zustandsdenken ist als Motiv von Anfang an bei Musil nachweisbar.¹⁹⁴

Allerdings bleibt eine grundsätzliche zeitliche Verteilung der beiden Denkformen festzuhalten, dazu gehört auch der Umstand, daß Musil an keiner Stelle die Termini gemeinsam gebraucht.

Jedoch ist damit noch nicht ausgeschlossen, daß die Verschiedenheit beider Theorien

¹⁹¹ So heißt es, um nur ein beliebiges Beispiel zu geben, bei Willemsen 1985, 58: "Der am weitesten verbreitetste Dualismus ist hier der von 'ratioöder' und 'nicht-ratioöder' Erkenntnis, dem bereits im essayistischen Werk der Antagonismus von 'normalem' und 'anderem Zustand' korrespondiert [...]." Die scheinbare Korrespondenz wird nicht weiter problematisiert. Kritischer ist Luserke 1987, wenn er die Theorie der "Die Erkenntnis des Dichters" um die (Ir-)Ratioiditätsbegrifflichkeit als eigenständige Position in Musils "Denkentwicklung" vorstellt (S. 54ff.).

¹⁹² Weder im MoE-Register von Arntzen 1982 noch Luserke 1995 tauchen Begriffsbildungen mit "(ir-)ratioid" auf.

¹⁹³ Vgl. dazu Arntzen 1980a, 61: "Auch erst in den zwanziger Jahren, und zwar später anzusetzen als die Wandlung vom linear-autobiographischen zum komplex-epochenkritischen Roman MoE, kann [...] von einer Entfaltung des Themas vom 'anderen Zustand' gesprochen werden, obwohl davon schon die frühesten Tagebuchaufzeichnungen Hinweise enthalten." Zu dem Nachsatz vgl. die folgende Fußnote (und ihre Referenz im Text).

¹⁹⁴ Siehe vor allem T, S. 8 ("augenblicklicher Zustand"), 191 ("Ansatz für aZ"). Vgl. dagegen die größere Häufigkeit zur Theorie der (Nicht-)Ratioidität: T, S. 138 ("logisch – alogisch"), 159 ("nicht ratioide Wahrheit"), 409 ("Reich des Nicht-Ratioiden"), 479 ("Nicht-Ratioides Gebiet").

nur eine namentliche und nicht auch sachliche ist.¹⁹⁵ Klarheit hierüber kann allein der begriffliche Vergleich erbringen, und zwar idealerweise zwischen je einem möglichst geschlossenen und umfangreichen exemplarischen Text. Solche existieren: für die (Ir-)Ratioidität die "Skizze der Erkenntnis des Dichters" (von 1918) und für den aZ die mehrfach genannten "Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films" (von 1925).¹⁹⁶

1.1. Die Theorie der (Nicht-) Ratioidität (von 1918)¹⁹⁷

Dem Essay "Skizze der Erkenntnis des Dichters" geht es dem Titel getreu um die Angabe der *Bestimmung des Dichters*, d. h. um das "Verhältnis des Dichters zur Welt".¹⁹⁸ Als dieses exponiert Musil am Ende des zweiten Absatzes nach einer historisch-polemischen Einleitung im ersten "eine bestimmte Erkenntnishaltung und Erkenntniserfahrung wie auch die dieser entsprechende Objektwelt." (1026)

Die Tätigkeit des Dichters bezieht sich also auf eine *eigene* Welt, die einer anderen – der normalen des Alltags – gegenübergestellt ist. Anders formuliert: Musil nimmt die Existenz zweier Seinsbereiche an: "zwei ihrer Wesenheit nach verschiedene Gebiete" (1029), die im Verhältnis des "Gegenteil[s]" (1026) zueinander stehen, nämlich das "ratioide" und das "nicht-ratioide". Allerdings: *prinzipiell* scheint die Trennung nicht zu sein, denn es gibt "Übergänge" bzw. eine "Mischung" (1030) oder, wie es heißt: "Vielleicht ist das nur ein gradueller Unterschied, aber jedenfalls ist er so polar, daß er eine vollkommene Umkehrung der Einstellung des Erkennenden verlangt." (1028)

Wie sind die beiden Seinssphären beschaffen? Die eine, "der rationale Mensch auf ratioidem Gebiet"¹⁹⁹, skizziert Musil im Absatz drei und vier, die andere, das "nicht-ratioide[s] Gebiet", im fünften (die folgenden und letzten drei Absätze resümieren lediglich). Zum ersten lautet das entscheidende Zitat:

¹⁹⁵ Behauptet Musil doch an einer anderen Tagebuch-Stelle selbst: "Was ich einst provisorisch das ratioide u. nicht r. Verhalten genannt habe bedeutet die beiden mit der menschlichen Geschichte gegebenen Grundverhaltensweisen der Eindeutigkeit u. der Analogie [= Normal- und aZ, C.S.]." (T 819, Herv. C.S.)

¹⁹⁶ Dem offensichtlichen Befund, daß die "Skizze" Musils ausführlichster Text zur (Nicht-)Ratioidität ist, entspricht ihre durchgängige Würdigung in der Literatur: etwa Arntzen 1980a, 39f., Willemsen 1985, 31ff., Luserke 1987, 54ff., Leitgeb 1989, 5ff., Rössner 1988, 77f., Altmann 1992, 72. Analog herrscht Konsens über den herausragenden Wert der "Ansätze" für die aZ-Theorie: u.a. Roth 1972, passim, Stefanek 1976, Meister 1980c u. 1983, Arntzen 1980a, 52f., Willemsen 1985, 56ff., Luserke 1987, 79ff., Altmann 1992, 120ff. Trotzdem gibt es für beide Essays, abgesehen von den Aufsätzen von Meister, keine umfassende Interpretation, auf die hier problemlos zurückgegriffen werden könnte.

¹⁹⁷ Ihrer Länge wegen und da klar ist, daß nur die Auffassung Musils wiedergegeben wird, erfolgen die Darstellungen unter 1.1 und 1.2 im Indikativ.

¹⁹⁸ S.1026. Ich übernehme hier die Korrektur von Luserke 1995, 69, an der Frisé-Ausgabe, wo es irrtümlich "Verständnis des Dichters" heißt.

¹⁹⁹ S. 1026. In zwei anderen Texten äußert Musil sich zu dem von ihm kreierten Neologismus: S. 1049f., 1059 ("Geist und Erfahrung ..." von 1921); S. 1214 ("Literat und Literatur ..." von 1931). Ansonsten zu "Musils Wortschöpfung" siehe bei Luserke 1987, 56f. und Monti 1983.

"Dieses ratioide Gebiet umfaßt – roh umgrenzt – alles wissenschaftlich Systematisierbare, in Gesetze und Regeln zusammenfaßbare, vor allem also die physische Natur; [...] Es ist gekennzeichnet durch eine gewisse Monotonie der Tatsachen, durch das Vorwiegen der Wiederholung, durch eine relative Unabhängigkeit der Tatsachen voneinander. [...] Vor allem aber schon dadurch, daß sich die Tatsachen auf diesem Gebiet eindeutig beschreiben und vermitteln lassen. [...] man kann sagen, das ratioide Gebiet ist beherrscht vom Gebiet des Festen und der nicht in Betracht kommenden Abweichung." (1026f.)

Die entscheidenden Merkmale des ratioiden Gebietes sind: die "physische Natur" als sein Hauptgegenstand sowie die gesetzesmäßige Monotonie, d. h. die Eindeutigkeit und Festigkeit seiner Tatsachen.

Ist nun – so gilt es zu präzisieren – "das ratioide Gebiet das der Herrschaft der 'Regel mit Ausnahmen', so ist das nicht-ratioide Gebiet das der Herrschaft der Ausnahmen über die Regel." (1028) Hier nun, wo "(uns) die *Moral* bloß *ein* Hauptbeispiel abgibt" (1028, Herv. C.S.), gilt umgekehrt: "Die Tatsachen unterwerfen sich nicht auf diesem Gebiet, die Gesetze sind Siebe, die Geschehnisse wiederholen sich nicht, sondern sind unbeschränkt variabel und individuell." (ebd.) Es ist "das Gebiet der Werte und Bewertungen, das der ethischen und ästhetischen Beziehungen, das Gebiet der Idee." (ebd.) Diese Idee aber "hat immer nur eine occasionell bestimmte Bedeutung und erlischt, wenn man sie aus ihren Umständen loslöst." (ebd.) Und, noch einmal auf den Tatsachenbegriff zurückkommend, wiederholt Musil abschließend: "Die Tatsachen dieses Gebietes und darum ihre Beziehungen sind unendlich und unberechenbar." (ebd.)

Eindeutigkeit und Gleichförmigkeit der Tatsachen auf der einen Seite stehen also Uneindeutigkeit und Individualität auf der anderen gegenüber.

Dabei scheint erstens die Reservierung des *Idee*-Begriffes für das nicht-ratioide Gebiet dessen *gedankliche*, d. h. "*innere*" (s.u.) Lokalisierung gegenüber dem äußerlich-sinnlichen ratioiden Gebiet ("physische Natur") zu bedeuten. Gleichwohl ist zweitens ganz entscheidend festzuhalten, daß die Zugangsweise zu *beiden* Gebieten eine denkend-rationale ist. Der Unterschied liegt vielmehr im *Gegenstand* (Objektbereich), d. h. der "Einstellung" des Verstandes auf ihn (1026). Die Unterscheidung der zwei Sphären ist damit *keine* Neuauflage der gängigen Vernunft-Gefühl-Disjunktion, da weder die Zugangsweise Fühlen, noch der Inhalt des nicht-ratioiden Gebietes Gefühle sind, sondern – was letzteren betrifft – "unendlich[e] u. unberechenbar[e] Tatsachen" bzw. Gedanken ("Idee").

Unstrittig geht dies aus der Aufgabenbestimmung des Dichters hervor, die Musil unmittelbar anschließt. Danach ist das Nicht-Ratioide "das Heimatgebiet des Dichters, das Herrschaftsgebiet seiner *Vernunft*." (1029, Herv. C.S.) Zum einen nämlich "verwendet [er] auch gar keine andre Art und Fähigkeit des Erkennens als der rationale Mensch", nur "findet der eine die Tatsachen außer sich und der andere [der Dichter, C.S.] *in sich*." (ebd., Herv. C.S.) Zum anderen aber – darin ist die zentrale Aussage erreicht – besteht die "Aufgabe" des Dichters, keineswegs emotional, darin, "immer neue Lösungen,

Zusammenhänge, Variable zu *entdecken*, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*." (ebd., Herv. C.S.)

Das nicht-ratioide Gebiet ist also offenbar vorzustellen als quasi inneres Reservoir an existentiell relevanten Diffusitäten, *in* denen der hierzu zugangsbefähigte Dichter Interessantes *findet* und *aus* denen er Prototypisch-Utopisches *erfindet*. Die Aufgabe des Dichters wäre demnach die Projektion von Welt- und Menschseins-Formen. In einer anderen Formulierung heißt es, "[...] daß die Struktur der *Welt* [...] dem Dichter seine Aufgabe zuweist, daß er eine Sendung hat!" (ebd.)²⁰⁰

1.2. Die Theorie des "anderen Zustands" (von 1925)

Es läßt sich sagen, daß die Musil-Forschung zu einem beträchtlichen Teil aZ-Forschung ist oder doch lange Zeit gewesen ist. Zahl und Dimension der Arbeiten, die sich dieser Musilschen Theorie widmen, sind beträchtlich. Dabei zieht eindeutig der MoE die meiste Aufmerksamkeit auf sich.²⁰¹ Doch werden auch die übrige Prosa²⁰² und die Dramen²⁰³ unter diesem Gesichtspunkt untersucht sowie Musils theoretische Schriften.²⁰⁴

Die Zahl der Äußerungen Musils zum aZ ist deutlich größer als die zur (Ir-)Ratioiditäts-Theorie, zumal in seinem letzten, zunehmend ganz der Arbeit am Roman gewidmeten Lebensdrittel.²⁰⁵ Wie erwähnt, liegt aber in dem Essay "Ansätzen zu neuer Ästhetik" "eine der wichtigsten Definitionen"²⁰⁶ der aZ-Theorie vor, so daß dessen

²⁰⁰ Musils ansonsten eingehendste Behandlung zur (Nicht-)Ratioidität findet sich in dem Essay "Geist und Erfahrung. Anmerkungen ..." von 1921. Trotz der ausdrücklichen Bezugnahme auf die "Skizze" bestehen dort "zum Unterschied von ratioid und nicht-ratioid" (1059) einige nicht unwesentliche Modifikationen: Die Tatsachen des nichtratioiden Gebietes sind als "mehr oder minder individuelle Erlebnisse, die man nur soweit versteht, als man sich ähnlicher erinnert" (1049, Herv. C.S.), charakterisiert, zugleich jedoch als "Vorstellungen, die nicht das feste Fundament des sinnlich Wahrnehmbaren oder der reinen Rationalität haben, sondern auf Gefühlen ruhn und schwer wiederholbaren Eindrücken." (ebd.) Außerdem wird die Grenze zwischen beiden Gebieten durchlässiger, insofern "der Gehalt [des Nicht-Ratioiden, C.S.] bald bis zum fast Eindeutigen [konvergiert]." (1050) Allerdings bleibt es dabei, daß das Erkenntnisorgan für beide Gebiete der Verstand ist, der sogar "dort, wo er sozusagen all seiner Bequemlichkeiten beraubt ist, desto elastischer sein muß und dort, wo alles fließt, desto schärfer unterscheiden und fassen muß." (ebd.) Nicht "Antirationalismus" sei dem "Rationalismus" des ratioiden Gebietes gegenüberzustellen, sondern "Überrationalismus." (ebd.) Die übrigen, fast nur in den Tagebüchern befindlichen Stellen (z.T. Fußnote 194) bringen demgegenüber kaum sachlich Bemerkenswertes.

²⁰¹ Vgl grundlegende Arbeiten wie: U. Karthaus 1965, R. v. Heydebrand 1966,1. Drevermann 1966, E. Albertsen 1968, U. Goltschnigg 1974, H. Altmann 1992.

²⁰² Siehe hier – nach Arntzen 1980a, 58 – vor allem die Literatur zu den drei Erzählungen "Drei Frauen".

²⁰³ Hier ist nur die Dissertation von M. Oczipka zu nennen.

²⁰⁴ Hier ist im einzelnen auf die in der Einleitung erwähnten Arbeiten zu Musils Ästhetik/Poetik zu verweisen, die unter anderem die aZ-Problematik behandeln (z. B. Willemsen 1985, als Teil 6). Eine monographische Untersuchung zum aZ bleibt Desiderat der Forschung. Als systematische Bemühungen existieren lediglich Aufsätze, vor allem: Stefanek 1976 sowie Meister 1980c und (leicht überarbeitet) 1983 – wobei sie alle den Essay "Ansätze" im Zentrum haben.

²⁰⁵ Diese Anzahl würde sich noch einmal beträchtlich erhöhen, wenn man die Aussagen zum aZ in den fiktionalen Werken mit berücksichtigen würde, vor allem im MoE (siehe nur die Stellennachweise bei Arntzen 1982 und Luserke 1995), aber auch in den Dramen (siehe Oczipka 1972).

²⁰⁶ Frisé in T II, S. 122.

Interpretation hier genügt, wo nur das Grundsätzliche dieser Theorie von Interesse ist.

Wegen seiner größeren Länge und Komplexität – aber auch weil Musil sich hier einer weniger systematischen Schreibart bedient – kann die Darstellung des Essays nicht wie bei der "Skizze" referierend parallel zum Textverlauf erfolgen, sondern muß den Inhalt frei rekonstruieren.

Den Ausgangspunkt bildet das Verhältnis des menschlichen Geistes zur Welt. Welt bedeutet hier, gleichsam als Stoff, die Fülle an "Einzelnerlebnissen" und (sinnlichen) Tatsachen. Demgegenüber ist der Geist reine Intellektualität und bezieht sich als ordnendes Denken auf die Welt, und zwar immer und ausnahmslos. Musil betont, daß "auch schon unsere Sinne 'intellektuell' sind" (1146), bzw. "daß ohne präformierte stabile Vorstellungen, und das sind Begriffe, eigentlich nur ein Chaos bleibt" (ebd.). Das aber ist nicht der Fall. Auf dieser Grundanschauung von der bipolaren Natur des menschlichen Weltverhaltens, als synthetisches Begegnungsverhältnis von Gedanklich-Allgemeinem und Sinnlich-Besonderem, baut alles weitere auf: die Bestimmung des "Normalzustandes", des "anderen Zustandes" und der Kunst.

(1) Normalzustand

Der "Normalzustand unserer Beziehungen zu Welt, Menschen und Ich" (1143) resultiert aus der "Notwendigkeit praktischer Orientierung" (1146) des menschlichen (Alltags-)Lebens. Diese führt nämlich zu dem, was Musil die "Formelhaftigkeit" nennt, "und zwar zur Formelhaftigkeit der Begriffe nicht mehr als zu der unserer Gebärden und Sinneseindrücke." (ebd.) Gemeint ist damit eine *Abstraktion* von der Lebendigkeit der Einzelnerlebnisse und so die *Verfestigung* "der geistige(n) Haltung des Menschen unserer Zivilisation bis ins letzte." (1143) Ausdruck dieser Haltung ist einmal – allgemein – "die *Schärfe* unseres Geistes" (ebd.), was konkret umfaßt: "Das Messen, Rechnen, Spüren, das positive, kausale, mechanische Denken [...]." (ebd.) Zum anderen ist "sogar die Moral" "in ihrer eigensten Natur völlig durchsetzt und kompromittiert von den scharfen und bösen Grundeigenschaften unseres Geistes"; und Musil erläutert:

"schon ihre Gestalt als Regel, Norm, Befehl, Drohung, Gesetz und Gut wie Böse quantifizierende Abwägung zeigt den formenden Einfluß des metrischen, rechnenden, mißtrauischen, vernichtungswilligen Geistes." (1144)

Der Normalzustand ist damit als der Zustand der "instrumentellen Vernunft" gekennzeichnet.²⁰⁷

²⁰⁷ Den Ausdruck 'instrumentelle Vernunft' gebraucht Luserke 1995 auch im Zusammenhang mit anderen Werken Musils (z. B. 27, 34). Vgl. in diesem Zusammenhang: Max Horkheimer "Zur Kritik der instrumentellen Vernunft" (Frankfurt a.M. 1986).

(2) Anderer Zustand

Der aZ ist, laut Musil, "historisch nicht minder nachweisbar" als der normale:

"Man hat ihn den Zustand der Liebe genannt, der Güte, der Weltabgekehrtheit, der Kontemplation, des Schauens, der Annäherung an Gott, der Entrückung, der Willenlosigkeit, der Einkehr und vieler anderer Seiten eines Grunderlebnisses, das in Religion, Mystik und Ethik aller historischen Völker ebenso übereinstimmend wiederkehrt, wie es merkwürdig entwicklungslos geblieben ist." (1144)

Das "Grunderlebnis" des aZ bezieht sich nun auf "das Dastehn einer anderen Welt", und zwar einer Welt, in der alle formelhaften und ordnenden Kategorien (des Normalzustandes) "gesprengt" sind, so daß an ihre Stelle "ein geheimnisvoll schwellendes und ebbendes *Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen*" tritt (ebd., Herv. C.S.).

Als totale Vereinigung des Zusammenfließens besteht der aZ allerdings nicht in der bloßen Suspensierung des Denkens – dann wäre das Chaos der Einzelerlebnisse der Fall (s.o.), sondern in seiner Transzendierung in ein Jenseits völliger Grenzenlosigkeit. Einen wesentlichen Unterschied zur nicht-ratioiden Sphäre bedeutet es, daß im aZ "*Erfahrung* als etwas Wesensfremdes und Feindliches empfunden wird" (1153). Es gilt: "ursächliche und zweckmäßige Verknüpfung der Erlebnisse bauen ihn nicht auf, sondern zerstören ihn." (ebd.) Mit der Unerfahrbarkeit des aZ verknüpft Musil seine Lokalisierung in der *Innerlichkeit*.

Für das Folgende von besonderer Bedeutung ist erstens die *Vergänglichkeit* des aZ für das menschliche Erleben: "Bekanntlich ist dieser Zustand [...] niemals von Dauer; ein hypothetischer Grenzfall, dem man sich annähert." (1154). Zweitens sein Verhältnis zum Normalzustand. Denn der aZ ist zwar per definitionem jenseits der alltäglichen Welteinstellung, hat aber doch "seine Spuren in unzähligen Einzelheiten unseres gewöhnlichen Lebens hinterlassen" (1144), indem er "in seinen Abformen als Kirche, Kunst, Ethik, Erotik mit ungeheurer Mächtigkeit in unser Dasein hereinragt [...]".²⁰⁸

Allerdings, auch wenn so beide Geisteszustände sich immer schon "mannigfach beeinflußt haben und Kompromisse eingegangen sind", so sind sie doch "nie recht gemischt" (1143). Es bleibt die "wahre und anscheinend unentrinnbare Antithese" (1147).

(3) Kunst und Dichtung

Die Bestimmung der Kunst, von der als "Abform" des aZ eben die Rede war, ergibt sich primär in Relation zum normalen Zustand. Sie hat die Aufgabe "unaufhörlicher Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem sie durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt." (1152) Die Sprengung des formelhaften Weltumgangs bedeutet nicht weniger als "eine Verneinung des wirklichen

²⁰⁸ S. 1145. Musil nennt den aZ auch "das Mark unsrer Moral und Idealität" (1144).

Lebens" (1140), darauf wird wiederholt zurückzukommen sein.

Eine Bestätigung dieser Auffassung scheint Musil in der kantischen Ansicht von der "zwecklosen Schönheit" der Kunst zu sehen. Im Zusammenhang damit polemisiert er gegen "die Ästhetik unserer klassischen Zeit", der nachgesagt wird, daß sie:

"unter dem Serinissimum litt (wie seltsam oft die Mischung von Kühnheit und Vorsicht bei Schiller!), ihre Bemühungen mehr daraufrichtete, diesem 'zwecklosen Schein' wieder einen bürgerlichen Platz und Würdigung zu sichern, als daß sie seinen lebensverneinenden Charakter betont hätte." (1140f.)

Neben diesem ersten, *negativen* Aspekt spricht Musil der Kunst ein zweites Wesensmerkmal zu. Dieses besteht darin, daß die nunmehr *freigewordenen* Einzelerlebnisse, also der sinnliche Stoff, als *Realitätspartikel* weiter behandelt werden. So ist das Kunstwerk insgesamt zwar ein "reduziertes Geschehen" (1138) – weil durch Negation abstrahiert von der Realität –, aber ein solches, das "dennoch eine Illusion des Lebens erzeugt." (ebd.) (eben wegen der verarbeiteten Realitätspartikel).²⁰⁹

An die Frage, *wie* die Behandlung erfolgt, schließt sich im weiteren eine Differenzierung in zwei Kunstformen an. Denn die eine Möglichkeit besteht darin, die Einzelerlebnisse *isoliert*, d. h. ohne gedankliche Verbindung mit anderen, als "Einzelrepräsentanten" zu inszenieren. Bei der anderen hingegen werden *mehrere* Realitätspartikel (= Einzelerlebnisse) in einen *neuen* gedanklichen Zusammenhang eingebunden: zu künstlichen "Konglomeraten". Zur ersten Gruppe zählt Musil allenfalls den Film, zur zweiten dagegen alle übrigen Künste. Diese allerdings können illegitimerweise zur ersten entarten, und zwar, indem sie das rationale Element (die Gedankenverbindung) vernachlässigen.²¹⁰

Das eigentlich Charakteristische der Kunst besteht nach Musil jedoch erst darin, daß – im Falle der *zweiten* Gruppe – der neue Zusammenhang seiner Art nach ein "anderer", "unwirklicher", "apokrypher" ist (1142). Ist die Herstellung eines solchen Zusammenhangs aber geglückt, "so bleibt nichts als das dunkle Gebiet des 'anderen Zustands', indem vorläufig alles aufhört." (1147)

Besteht der *reine* aZ in dem "Zusammenfließen" von allem jenseits von Denken und Stoff, so ist er in der Kunst in der *schwächeren* Form realisiert, daß die Einzelerlebnisse neu, nämlich "apokryph" vereint gedacht sind.

²⁰⁹ Siehe hierzu Musils Essay "Analyse und Synthese" von 1913 und seine Interpretation bei Luserke 1987, 40ff.

²¹⁰ S. 1139f., 1145-1149. Genau hier schließt Musil seine Kritik gegenüber "heute allgemein verbreiteten Irrlehren", namentlich Expressionismus und Impressionismus, aber auch der Theatermoderne an (1145), denen er als "Übersensiblen" (1147) vorwirft, zu versuchen, was unmöglich sei, nämlich durch Denkverzicht den aZ "zur Totalität 'strecken'" (1147) zu wollen (Musil nennt sie: "Versuche, größere Annäherung an den 'anderen Zustand' zu suchen", 1145). Unmöglich jedoch sei dies ebenso "wie das mystische Erlebnis ohne das rationale Gerüst einer religiösen Dogmatik, und die Musik ohne Lehrgerüst." Musil beschließt das Kapitel mit dem selbstbewußten Urteil: "Damit ist das Wesen allzu optimistischer 'Befreiungsversuche' gerichtet." (1147)

In der *ersten* Gruppe der isolierten Einzelerlebnisse dagegen wird im "unmittelbaren Erlebnis" das ausgedrückt, was den aZ ausmacht: "die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit, welche alles Daseiende hat." (1148) Musil spricht diesbezüglich auch vom "physiognomische[n] Eindruck", vom "'symbolischen Gesicht' der Dinge" (1142) und, genrespezifisch, der "Mystik des Films oder zumindest seine[r] Romantik." (1143)

Von entscheidender Bedeutung ist Musils weitere Bestimmung der aZ-Kunst. Er geht nämlich davon aus, daß es neben der beschriebenen *ersten*, unmittelbar-mystischen Kunst-Wirkung, dem, was er den "Entrückungsvorgang" nennt, als *zweite* eine "Nachwirkung" gibt (1150). Denn selbst wenn die Kunst "so in sich gekehrt ist (wie die Musik), so voll gegenstandsloser Gestalt, abnorm gesteigerten Gefühls und unaussprechlicher Bedeutung [!]" – womit das aZ-Erlebnis umschrieben ist –, "irgendwann fragt man sich, *was es bedeutet hat*, setzt es in Beziehung zur Gesamtperson, *ordnet es sich auf irgendeine Weise ein.*" (1149, Herv. C.S.)

Mit dieser Frage nach der Bedeutung wird jedoch der *Realitätsbezug* hergestellt, ein Vorgang, den Musil als "Rückübersetzung" aus dem aZ, als "Berührungsfläche mit dem Normalzustand" beschreibt (1151). Dem aber – und das gilt es zu bedenken – kommt "*mindestens das gleiche Interesse [...] wie dem aktuellen Erlebnis selbst*" zu (ebd., Herv. C.S.). Was erst aller Erfahrung überhoben war, gewinnt retrospektiv einen begrifflich artikulierbaren und existentiell bedeutungsvollen "Sinn". Welcher Art dieser Sinn ist, sagt Musil allerdings nicht.

1.3. Die Unterschiede zwischen beiden Theorien²¹¹

Die Differenzen beider Konzeptionen sind m.E. so deutlich und grundlegend, daß ihre Ignorierung in der Musil-Literatur verwundern muß. Betroffen ist nämlich gleich zu Beginn schon nicht weniger als das *ontische Medium*, welches den menschlichen Weltumgang überhaupt und im besonderen den der Kunst vermittelt. Im Fall von *ratioïd* handelt es sich um (objektive) Gebiete, genauer: *Gegenstandsgebiete* bzw. *Objektbereiche*. Im Fall von bei aZ bilden *subjektive* – wenn auch zugleich objektbezogene – Zustände die Bezugsgröße.

Beim ratioïden bzw. normalen Weltverhältnis fällt der Unterschied nicht so sehr ins Auge, insofern im *Ergebnis* dasselbe gemeint ist (obwohl Musil auch hier für *ratioïd* als *fixen* Gegenstand die "physische Natur" primär geltend macht, dagegen bei aZ von Anfang an auf die geistig-subjektive *Zubereitung* der Normalwelt rekurriert wird.)

Zwischen beider Pendant besteht jedoch ein Widerspruch, wie er größer kaum denkbar erscheint: Denn während es im nicht-ratioïden Gebiet *Objekte* gibt, kennzeichnet den aZ gerade seine totale Objekt- qua *Strukturlosigkeit*: als mystisches

²¹¹ Die beiden Ästhetiken werden im Folgenden als *ratioïd* und aZ angesprochen.

"Zusammenfließen". Entsprechend gibt es im Nicht-Ratioïden *Erfahrung* und *Erkenntnis*, nicht aber im aZ.

Der nächste, nicht weniger gravierende Unterschied betrifft den *Status* der Kunst bzw. Dichtung. Während diese in *ratioïd* im nicht-ratioïden Gebiet angesiedelt ist ("Heimatgebiet des Dichters"), und d. h. den Inhalt dieses Gebietes *voll* im Kunstwerk realisiert, ist der aZ als solcher *nicht* fixierbar, weshalb die Kunst eine *Mittelstellung* *zwischen* ihm und dem Normalzustand einnimmt. Damit verbunden ist auch die unterschiedliche Wirkungsweise beim Rezipienten: Bei aZ ist sie eine in Entrückungserleben und Rückübersetzung *gedoppelte*; bei *ratioïd* besteht die Rezeption *einfach* in der Aufnahme der – freilich in sich diffusen – Gedankentatsachen.

Es darf wohl behauptet werden, daß angesichts der Basalität der Differenzen (von kleineren, daraus resultierenden zu schweigen) die übereinstimmenden Punkte – wie die Zwei-Sphären-Unterscheidung überhaupt oder die Ansicht von der Rationalität der Künstlerschaft – als zweitrangig erscheinen.

1.4. Die Probleme beider Theorien

Eine Kritik beider Positionen kann hier selbstverständlich nicht umfassend erfolgen. Denn dazu wären die philosophischen Voraussetzungen der Zwei-Gebiete- bzw. -Zustands-Theorie zu ergründen.²¹² Statt dessen soll das Augenmerk auf die Schwierigkeiten gerichtet werden, die Inhalt und Zweck der Dichtung bzw. Kunst allgemein betreffen und deren Behandlung in den anschließenden Vergleich mit der ideal-realistischen Position überleitet.

Für *ratioïd* beginnt die Unklarheit bei der Frage nach dem genauen *Inhalt* des nicht-ratioïden Gebietes. Heißt es einerseits, es handle sich dabei um *individuell*-ideelle, zugleich unendliche und unberechenbare Tatsachen, wird es andererseits als "das Gebiet der Werte und Bewertungen, das der ethischen und ästhetischen Beziehungen" charakterisiert, was *allgemeingültige* Größen sind. Diese wiederum scheinen allein dort gemeint zu sein, wo die Aufgabe des Dichters als die Kreation von "lockenden Vorbildern", die Erfindung des "inneren Menschen" bestimmt wird.

Hier erhebt sich eine neue Frage: Wie kann Musil die *Innovation* postulieren, zugleich aber die "Sendung" des Dichters auf die "Struktur der Welt" festlegen, was doch wohl die Darstellung von etwas an sich *Vorliegendem* bedeutet? Hiermit verschränkt ist das Problem des Realitätsbezuges. Es besteht darin, daß das Nicht-Ratioïde einerseits irreal andererseits aber realitätsbezogen sein soll (in den Modifikationen von 1921, vgl.

²¹² Hier stünden zumal die ideengeschichtlichen Wurzeln und direkten Vorbilder der aZ-Theorie zu behandeln, deren Namen allein Legion zählen, wie schon ein oberflächlicher Blick in die Forschungsliteratur lehrt (vgl. vor allem zum MoE Fußnote 201).

Fußnote 200, ist sogar von "individuellen *Erlebnissen*" die Rede). Geht man nun davon aus, daß die differenzierte *Bedeutung* (eines Kunstwerks) nur im Rekurs aufs Reale möglich ist, bleibt die rationale Rezipierbarkeit eines *irratioïden* Dichtwerks im dunkeln.

Dasselbe Problem läßt sich auch bei *aZ* festmachen, ist dort aber von Musil selbst formuliert: und zwar in besagter Doppelung in *Entrückung* und *Rückübersetzung* der Kunst. Erstere soll nämlich nichts Geringeres als die "Verneinung des Lebens" sein und sich darin als der Jenseitsschau totaler Strukturlosigkeit dem *aZ* annähern. Auf der anderen Seite will Musil jedoch dem Umstand Rechnung tragen, daß ein Kunstwerk seit Menschengedenken auf seine Bedeutung befragt wird, und er führt die *Nachwirkung* ein, wo die gedankliche Synthese der Realitätspartikel lesbar sein soll.

Hier erheben sich zwei Fragen: erstens, wie das *Unspezifische* des unmittelbaren Erlebens ("Theaterrausch") in die *Spezifik* einer differenzierten Aussage überführbar sein soll. Zweitens, wie eine ernsthafte Realitäts(be)deutung zustandekommen kann, wenn die "Einzelerlebnisse" nicht nur gerade ihrer alltäglichen Bedeutung entkleidet, sondern auch in einen ausdrücklich "unwirklichen", ja "apokryphen" Zusammenhang gebunden werden. Dies alles gilt um so mehr, als Musil im Unterschied zu *ratioïd* den *Inhalt* der Kunst überhaupt nicht qualifiziert, von einer existentiell-sittlichen Aufgabenstellung an den Dichter ganz zu schweigen.²¹³ Hinzu kommt, daß Musils Ablehnung der gesellschaftsdienenden Kunst der Klassik (Schiller) und sein Votum für Lebensverneinung nicht bloß das Moment der *Entrückung* betrifft (so daß das zweite Moment u.U. einen *positiven* Lebensbezug wiederherstellt), sondern für die Kunst *insgesamt* gilt.

Größtes Interesse verlangt nun der Umstand, daß in den beschriebenen inneren Unklarheiten bzw. Widersprüchen der Theorien gleichfalls der wesentliche Unterschied zur *ideal-realistischen Konzeption* virulent wird.

Zuvor darf als ein Ergebnis der Darstellung von Musils Programmtheorien konstatiert werden, daß die in den *Theaterschriften* dem Ideal-Realismus widersprechende Tendenz ("seltener Zustand", "Theaterrausch", Antirealismus, Relativismus) in der Tat mit der Theorie des "anderen Zustands" identifiziert werden muß, wie dies in der Forschung üblich ist. Schon allein das Vorkommen des Zustandsbegriffes legt dies unzweifelhaft nahe.

²¹³ Diesem Umstand hilft auch nicht Meister 1983 ab (der die exakteste Bestimmung des Unterschiedes zwischen Entrückungserleben und Nachwirkung zu danken ist), indem sie zwar zutreffend von der "Dimensionslosigkeit des Erlebens" spricht, wo "moralische Wertungen wie gut oder böse [weg]fallen" (S. 248), aber nicht zu erklären vermag, wie von da via Rückübersetzung "die ethische Komponente der Kunst" (S. 239) zustande kommen soll. Was die Autorin als "jene[r] im Kunstwerk immanente[n] Spannung zwischen Realität und Negation der Realität" (Meister 1980c, 160) nur formuliert, beinhaltet gerade das entscheidende Problem.

2. Vergleich beider Theorien mit dem Ideal-Realismus – Die Realismus-problematik

2.1. Vergleich

Geht es, *Inhalt* und *Zweck* betreffend, dem Ideal-Realismus um die (suchende) Darstellung der die menschliche Realität an sich tragenden wahren Ideen, so ist die nicht-ratioide Dichtung, vereinfacht gesagt, eine Art innovativer Gefühlsidealismus, der im Medium diffus-individueller Entitäten Möglichkeitsentwürfe offeriert. Die aZ-Kunst dagegen ist ein ominös destruktiv-konstruktiver (Anti-)Realismus, dessen zweite, realistisch gemeinte Bedeutung – neben der ersten des Entgrenzungserlebnisses – unklar ist.

Entsprechend steht, was *Form* bzw. *Stil* anbelangt, der klassischen Synthese von Überhöhung (Idealität) und Konkretion (Realität) einmal die mutmaßliche Gestaltung von individuell-ideellen, also wohl traumhaften Tatsachen, und zum anderen die Exposition einer aus Realitätsmomenten konstruierten Unwirklichkeit gegenüber.

Schlüssel- und Scheidekriterium ist somit das jeweilige Verhältnis zur Realität bzw. – stilterminologisch formuliert – der jeweilige Realismus. Geht es hierbei dem Ideal-Realismus um die ideelle Auslotung des Realen, so der nicht-ratioiden Dichtung um dessen Ersetzung durch gleichwohl irgendwie realistische neue Ideen, und der aZ-Kunst fragwürdig um seine bedeutungsvolle Destruktion.

Hatte sich in Teil A) die *Notwendigkeit* der Annahme einer klassisch-traditionellen Ästhetik im Denken Musils ergeben, so kann nun als erwiesen gelten, daß und inwiefern diese sich von den beiden Programmtheorien Musils unterscheidet. Zusätzlich hat sich gezeigt, daß und inwiefern aZ- und (Ir-)Ratioiditätstheorie selbstwidersprüchlich und untereinander differieren und sind.

Was dieser Befund für die Frage nach der Konsistenz von Musils ästhetischem Denken bedeutet, soll erst im Schlußteil erörtert werden.

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis Musils eigenes *poetisches Werk*, und zwar hier das dramatische, zu diesem Befund steht (= Teil C). Zuvor soll die in der Musil-Forschung bestehende *Realismus-Debatte* skizziert werden, um einen Maßstab für die Resultate dieser Arbeit zu gewinnen.

2.2. Exkurs: Die Realismus-Debatte um Musil

Die Beantwortung der Frage "War Musil Realist?"²¹⁴ ist zu einem nicht geringen Teil ein Streit um die Definition von "Realismus" bzw. "realistisch". Das kann kaum verwundern angesichts der Zentralität der hiermit verknüpften Mimesis-Problematik in der gesamteuropäischen Dichtungs- und Kunsttheorie.²¹⁵

So definiert – um die wesentlichen Positionen zu nennen²¹⁶ – U. Karthaus: "Unter 'Wirklichkeit' verstehe ich dabei historische, politische, soziale, ökonomische und psychische Umstände, Zustände und Gegenstände [...]"²¹⁷ und bindet das Kriterium von Realistik damit *inhaltlich* an die konkrete Zeitrealität der Abfassung von Literatur. Ebenso verfährt W. Freese, der aber insofern noch weitergeht, als er auch kritisch-politisches *Engagement* des Autors zum Maßstab für eine realistische Schreibart macht.²¹⁸

Dagegen formuliert R. Zeller unter Berufung auf semiotische Realismustheorien: "Unter realistischer Schreibweise will ich im folgenden die Anwendung der verschiedenen Mittel verstehen, die alle den Zweck haben, den Eindruck zu erwecken, die Kunst könne die Wirklichkeit nachahmen."²¹⁹ Damit aber gilt (wie Zeller selbst folgert): "Der Begriff 'realistische Schreibweise' ist demnach ein ahistorischer Begriff [...]"²²⁰ Gegen das Diktum von Karthaus: "Die angemessene und präzise Wiedergabe sinnlicher Erfahrungsdaten genügt nicht mehr, um eine Dichtung realistischer erscheinen zu lassen: Das Realismusproblem ist im 20. Jh. komplexer geworden."²²¹, wäre dann doch (wieder) das alte Mimesis-Kriterium starkzumachen (das Zeller gibt). Unterstützung kommt dabei durch W.H. Sokel, der sich zu diesem Zweck auf K.

²¹⁴ Karthaus 1983, 13.

²¹⁵ Siehe zum Mimesis-Begriff HWdPh, Bd. 5, 1396-1399. Zum Begriff des Realismus (in Literatur und Kunst) siehe allgemein neben dem Artikel von Martini 1977: HWdPh, Bd. 7, 169ff., und das historisch wie systematisch nach wie vor grundlegende Buch von Stephan Kohl: Realismus: Theorie und Geschichte. München 1977. Mit dem Hinweis auf das Mimesis-Verständnis ist schon angedeutet, daß es hier – im Sinne der Unterscheidung von Martini 1977 – nicht um die "spezifisch stilhistorische Fragestellung" (§ 4) geht (etwa die Epoche des bürgerlichen oder poetischen Realismus im 19. Jh.), sondern um das "generelle ästhetische Problem der Spannungspolarität zwischen Kunst und Wirklichkeit" (§ 2) bzw. die "stiltypologische Fragestellung" (§ 3). (Im einzelnen dazu u. im Text.) Es versteht sich, daß hier nicht gesondert und umfassend auf die diesbezügliche allgemeine literaturwissenschaftliche Diskussion eingegangen werden kann. Allerdings darf diese bei der folgenden Bezugnahme auf Beiträge aus der Musil-Forschung als nicht unwesentlich repräsentiert gelten.

²¹⁶ Ein Abriß der älteren Diskussion findet sich bei Freese 1974, 515ff.

²¹⁷ Karthaus 1983, 15f.

²¹⁸ Freese 1981, besonders 256ff.

²¹⁹ Zeller 1980, 128.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Karthaus 1983, 14f.

Hamburgers "Logik der Dichtung" beruft.²²²

Sinnvoll erscheint in diesem Zusammenhang Sokels Unterscheidung von *Inhalt* und *Form* realistischer Darstellung: "Ich möchte den *stoffbezogenen* Aspekt den im Wortsinn naturalistischen, den *darstellungsbezogenen* den formalen Aspekt von Mimesis nennen."²²³ Denn so zeichnet sich die Möglichkeit einer Vermittlung zwischen inhaltsbetonten (Freese, Karthaus) und stilbezogenen Positionen ab. Es läßt sich nämlich sagen, daß der *auch* inhaltlich angelegte Realismusbegriff, der Zeitrealität oder gar -engagement fordert, der *starke* ist gegenüber dem *schwachen*, bloß darstellungsbezogenen.

Mit ihrer Unterscheidung stellt sich die Frage, welcher von beiden Begriffen der Betrachtung Musils zugrunde zu legen ist. Ohne deswegen in ausgreifende literaturtheoretische Erörterungen eintreten zu müssen, läßt sich das Votum aus zwei Gründen zugunsten des schwachen, d. h. bloß stilbezogenen Realismus fällen: Erstens entspricht er ganz dem Musilschen Verständnis, wie sich unter A), 1. ergeben hat. Zweitens bildet das einfache Realismusverständnis auch bei der weitaus überwiegenden Zahl der Interpreten die Grundlage. Damit kann in die Diskussion der Realismusproblematik bei Musil eingetreten werden.

Als Antwort auf die generelle Frage nach Musils Realismus konstatiert Freese noch 1974 als *opinio communis*:²²⁴

"Robert Musil gilt – das ist eine vierfach variierte und abgestufte Quintessenz der Forschung – als Anti-Realist. Seine Novellen und Dramen, seine Romane, besonders aber der MoE, werden [...] als antirealistisch und in einem besonderen Sinn 'wirklichkeitsfeindlich' bezeichnet."

Doch auch danach und bis in die Gegenwart finden sich Stimmen zu dieser Ansicht: beispielsweise M. Oczipka (1972), G. Reis (1983) oder C. Erhart (1991).²²⁵

Dagegen erwägt aber Freese selbst und sogar nach dem starken, gesellschaftskritischen Realismusverständnis: "Wenn es Musils schriftstellerische Absicht ist, Illusionen aufzudecken und zu korrumpieren [...], dann muß seine Erzählintention möglicherweise realistisch genannt werden."²²⁶ Außerdem kommt er auch nach der Kontrastierung von Musils Roman-Schaffen mit als irrealistisch-irrational beschriebenen zeitgenössischen Kunstströmungen²²⁷ zu dem Ergebnis: "[...] dann müßte Musil auch in einer historischen

²²² Vgl. K. Hamburger: Die Logik der Dichtung. München 1987, welche die literarischen Gattungen rein aus ihrem Verhältnis zur "Aussage als Wirklichkeitsaussage" heraus definiert (besonders S. 47ff.), welche letztere bei ihr nicht notwendig die konkret politisch-soziale bedeutet.

²²³ Sokel 1984, 238.

²²⁴ Freese 1974, 51ff. Gleichlautend siehe auch noch Freese 1981, 256.

²²⁵ Oczipka 1972, 172; Reis 1983, 441ff.; Erhart 1992, 131, 145ff.

²²⁶ Freese, 1974, 527

²²⁷ Vgl. hierzu allgemein Fischer 1978 und 1984.

[...] Hinsicht Realist genannt werden."²²⁸

Analog argumentiert, als jüngere Stimme, S. Deutsch. Sie sieht namentlich in Musils Aversion gegen Expressionismus und Dadaismus sein Einschreiten für "die Frage nach der Darstellbarkeit der Realität" und schließt: "Insofern ist Musil dem strengen Poetikbegriff des Aristoteles in seinen Grundzügen näher als den zeitgenössischen Strömungen."²²⁹ Indem in die Befürworter-Seite noch eine Reihe weiterer Interpreten einzureihen sind²³⁰, muß – wenn natürlich auch den einzelnen Stellungnahmen in ihrer Begründung gesondert nachzugehen wäre –, aufs Ganze betrachtet, die Strittigkeit der Realismusfrage bei Musil als Befund aus der Forschung aufgenommen werden.

Allerdings wird als mögliche Ursache dieses Dissenses in Rechnung zu stellen sein, ob nicht, wie Freese mutmaßt, "*Musils eigene* Vorstellungen von Realismus und realistischem Erzählen durchaus widersprüchlich" sind.²³¹ Diese These wäre zumindest für die *ästhetischen Theorien* Musils, die – wie zu sehen war – sich gerade in der Realismusfrage widersprechen, voll zu bekräftigen.

Ob sich Musils Ambivalenz gegenüber der realistischen Schreibweise womöglich in seinen beiden *Dramen* niederschlägt, bzw. wie deren Verhältnis zu den drei ästhetischen Theorien aussieht, steht nun zu betrachten.

²²⁸ A.a.O., 527f.

²²⁹ Deutsch 1993, 24.

²³⁰ Sokel 1984, vgl. die bei Freese 1981, 249f., zitierten Arbeiten von Eberhard Huschen: *Poetische Weltbilder. Essays über H. Mann, Th. Mann, H. Hesse, R. Musil, L. Feuchtwanger*. Berlin 1977; und Rolf Schneider: *Die problematisierte Wirklichkeit. Leben und Werk Robert Musils. Versuch einer Interpretation*. Berlin 1975.

²³¹ Freese 1981, 249 (Herv. C.S.). Ebenso betont Zeller 1980, 131: "Musils ambivalentes Verhältnis zur realistischen Schreibweise [...]."

C) Die Dramen Musils im Vergleich mit seinen ästhetischen Theorien

Als *Musils Dramen* sollen nur die von Musil abgeschlossenen und veröffentlichten dramatischen Arbeiten Beachtung finden, also das "Schauspiel" "Die Schwärmer" (von 1921) und die "Posse" "Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer" (von 1924).²³² Von den beiden Dramen wiederum interessiert nur die publizierte Endfassung.²³³

Obleich die Dramen nur unter der bestimmten Fragestellung nach ihrem Verhältnis zu Musils ästhetischen Theorien von Interesse sind, werden sie doch eigens dargestellt. Dies einmal ihrer hohen Komplexität wegen (zumindest im Fall der "Schwärmer"), dann aber, weil die Fragestellung – indem sie sich auf die dramaturgische *Gesamtstruktur* bezieht – zu unspezifisch ist, als daß bloß einzelne Aspekte der Stücke zu Belegzwecken herausgegriffen werden könnten. Allerdings orientiert sich die Gliederung beide Male grob an derjenigen von Musils Dramenbegriff (gemäß A, 1.1.1.).

Wenn die Darstellung der Dramen auch umfassend sein soll, so doch nicht erschöpfend. Für Detailfragen wird gegebenenfalls auf die umfangreiche Sekundärliteratur verwiesen. Grundsätzlich zurückzustellen sind dabei Musils *Selbstaussagen* zu den Stücken, da sie eine höchst eigene Problematik darstellen. Nicht zuletzt deswegen, weil hier persönlich-biographische Momente eine Rolle spielen.²³⁴

1. "Die Schwärmer"

1.1. Inhalt und Aussage²³⁵

Das Thema der "Schwärmer" ist – um es auf eine Formel zu bringen – *eine Liebesverwicklung als Weltanschauungs-Auseinandersetzung*. Der erste Aspekt, das Amouröse, steht rein szenisch im Vordergrund. Das Ideologische ist subtil, allerdings

²³² An dramatischen Fragmenten Musils ist besonders das Vorspiel zu dem Melodrama "Der Tierkreis" (siehe Arntzen 1980a, 183f.) zu nennen; außerdem die Stückentwürfe "Das Doppel-Ich", "Schildkröte" und "Panama" (siehe Oczipka 1972, 127-161).

²³³ Das festzulegen, ist im Fall der "Schwärmer" von Bedeutung, da hier Musils Entwürfe und Vorarbeiten erhalten sind, wie sie B. Cetti Marinoni in ihrer Studie zur Genese des Stückes erschlossen hat (siehe Marmoni 1992). Zu "Vinzenz" existieren bekanntlich keinerlei Dokumente zur Entstehungsgeschichte (vgl. Arntzen 1980a, 122).

²³⁴ Dies berührt das, hier nicht auszuführende, problematische "Verhältnis Musils zum Erfolg" (Berghahn, 48). So hat Musil "Vinzenz" von Anfang an gering geschätzt, sich aber gleichwohl um seine Aufführung bemüht, um das Stück später wiederum nicht mal mehr der Erinnerung für wert zu befinden. Die erfolglosen "Schwärmer" dagegen hat Musil zeitlebens verteidigt – bis er in einer späten Tagebuchaufzeichnung das Erwachen des Selbstzweifels geradezu dokumentiert: "[...] Dann bin ich beim Lesen ermüdet (also auch ich selbst!), u. nun frage ich mich, ob ich einen schweren Fehler begangen habe und woraus er bestehen möge. [...]" (T 939, vgl. Fußnote 57).

²³⁵ Als Übersicht über das Stück sei, wie auch im Falle von "Vinzenz", auf die Handlungsskizze unter 1.2.1. (dann 2.2.1.) verwiesen.

nicht weniger penetrant, darin verflochten.

Die Frage, welcher Aspekt die Hauptsache ausmacht, wird seit neuester Zeit in der Forschung kontrovers beurteilt. Galt bislang das Ideologische als das eigentliche Thema, haben unlängst "Schwärmer"-Interpreten der jüngeren Generation (B. Cetti Marinoni, C. Rogowski) in unterschiedlicher Gewichtung den "Liebesdiskurs" stark gemacht.²³⁶ M.E. zu Unrecht. Denn es ist zu zeigen, daß die Liebe zwar als handlungsdramaturgischer Motor einen wichtigen Gesprächsstoff abgibt, bei näherem Hinsehen sich aber mehr als Folie für die weltanschauliche Konfrontation erweist. Deshalb bleibt der Ideologie-Konflikt als das zentrale Thema auf Inhaltsebene festzuhalten, wohingegen der Eros dem formalen Feld der Handlung zuzuschlagen ist.

1.1.1. Die ideologischen Positionen

Der Konflikt besteht zwischen zwei Lagern: dem der *Normalen* und dem der *Schwärmer*. Zu ersterem gehören Josef, Fräulein Mertens und Stader, letzteres bilden – bei stärkerer interner Differenzierung – Thomas, Anselm, Regine und, am problematischsten, Maria.

Was thematisch wird, ist nichts Geringeres als die Frage nach der richtigen Welteinstellung. Die Opposition, um die es hierbei geht, kommt im folgenden Dialogstück der beiden Hauptkontrahenten aus dem Finale zum Ausdruck:

Thomas: [...] *Du* gehst auf einem ausgelegten Balkennetz; es gibt aber Menschen, die von den dazwischenliegenden Löchern angezogen werden hinunterzublicken.

Josef: Ich danke; ich erkenne jetzt doch, wer du bist. Du bist zwischen den Kranken ein Angekränkelter.

Thomas: Ich meine, daß man gegen Menschen wie dich um die Berechtigung kämpfen muß, hie und da krank zu sein und die Welt aus der Horizontale zu sehen. (399f., Herv. C.S.)

Sicherheit ("ausgelegtes Balkennetz") steht gegen bewußte Unsicherheit ("dazwischenliegende Löcher", "die Welt aus der Horizontale sehen").²³⁷ Der Krankheitsvorwurf ist dabei ein Grundmotiv der Abgrenzung von Seiten der Nicht-Schwärmer. So wenn Josef sagt: "Solchen Kranken gegenüber müßte man einen Bund der gesunden Menschen schließen." (377), und die Ursache für die systematischen Ehebrüche Regines in krankhaften Ideen sieht: "[...] Nun ja, so seid ihr alle: eine Idee braucht nur übertrieben sein, gleich habt ihr dafür eine Schwäche!" (363) Fräulein Mertens sieht das Anstößige "solche[r] 'vulkanische[r] Menschen', in denen 'ein Rest von der Schöpfung her' noch nicht fest geworden ist" (379), in ihrer Unmoral. Die Kußszene zwischen den Verschwägerten (und Wahl-Geistesgeschwistern) Thomas und Regine kommentiert sie:

²³⁶ Rogowski konsequent: so 1991, 3, und 1993b, 70; Marinoni dagegen schwankend: vgl. 1987, 125, mit 1991, 6.

²³⁷ Siehe auch Thomas' Beschreibung des Schwärmertyps S. 330: "Menschen, die immer nur wissen werden, was sein könnte [...]". (Herv. C.S.)

"Eine mir unverständliche Auffassung herrscht in diesem Haus."²³⁸

Die Gegenseite liefert eine nüchternere Charakterisierung der Differenz. Thomas, die Nähe der Schwärmer zueinander mehrfach betonend²³⁹, nennt sie die den "bestimmten" Menschen gegenüber "unbestimmten" (319) oder doch "schwer bestimmbare(n) Menschen".²⁴⁰ Genauere Konturen ergibt die Darstellung der von den einzelnen Figuren vertretenen Ideen.

(a) Die Position der Normalen

(1) Josef

Josef, der "erfolgreiche Wissenschaftler" und "hohe[r] Beamte der Unterrichtsverwaltung" (309), bestätigt Thomas' Charakterisierung als "bestimmter" Mensch in einer Vielzahl von Repliken. Seine Weltanschauung fußt auf festen Tatsachen und Ordnungsbegriffen: "Ich brauche eine feste, verlässliche Grundlage, um existieren zu können." (389) Dabei beruft er sich auf "Autorität", "Gesetz" und "Grundsätze" (366, 388) und fordert Pflichterfüllung (366, 377), "geordnete, gesicherte Verhältnisse", "Anspruchslosigkeit" und allgemein "Achtung vor den festen Grundlagen des Daseins" (397, 399). Aufmerksamkeit verdient das häufige Vorkommen des Wortes *fest*, so auch in Folgendem: "Man ist nicht nur sich, sondern auch den Beteiligten Festigkeit schuldig." (396) – in welcher Vokabel die Zementiertheit seiner Weltsicht zum Ausdruck gebracht wird.

Probleme sind in ihr prinzipiell lösbar: psychische durch das "Sanatorium" (372), moralische durch Polizei und Gericht (388) und wissenschaftliche durch "Tüchtigkeit" und Tatsachenwissen (400, 399). So hat er auch keine Skrupel, moralische Verurteilungen auszusprechen (z. B. 364).

(2) Fräulein Mertens

Das schon ältliche Fräulein Mertens, "cand. phil." und Zofe Regines, vertritt nur den moralischen Aspekt der Festigkeitsweltanschauung, d. h. steht unumstößlich für Tugend und Genügsamkeit sowie nüchternen Verstand.

Gleich zu Beginn hält sie den Tagtraum-Visionen Regines entgegen:

Fräulein Mertens: Sie meinen es nicht ernst. Man hört hier so viel von Kräften, die man nur hier hat! Das ist der Geist dieses Hauses: Auflehnung gegen das, was sonst aller Welt genügt. (311)

²³⁸ S. 404. Hierher gehört auch, daß sowohl die Mertens als auch Josef aus Ekel vor den Schwärmern mehrfach ihre 'Flucht' androhen (375, 377), ankündigen (400, 404) und zum Schluß auch vollziehen.

²³⁹ Z. B. S. 316, 319, 366.

²⁴⁰ S. 366. Lediglich hingewiesen sei auf Musils vielzitierte "Tabelle aus den Schwärmern" im Tagebuch von 1920, wo er die "Schöpferische(n) Menschen" den "Unschöpferische(n)" gegenüberstellt (T, S. 365).

Das Idealistische ihrer Weltsicht, die ultima ratio ihres auch kämpferischen²⁴¹ Verhaltens, mündet in die Überzeugung: "Aber jeder Mensch ist gut und für edle Empfindungen zu gewinnen." (313)

(3) Stader

Der Privatdetektiv Stader repräsentiert die wissenschaftliche Seite der Bestimmtheitsideologie – und zwar in einem komischen Ausmaß, das ihm selbst die Verachtung Josefs einbringt (364) und ihn damit der Anlage nach als Karikatur ausweist.

Auch die konkreten Züge seiner Persönlichkeit sind Teil der Problematik. Denn Stader, der ehemalige Diener und dann Geliebte Regines (337f.), behauptet von sich, früher ebenfalls "ein Schwärmer" gewesen zu sein (392). Doch habe er diese "Unruhe des Geistes" nicht lange ertragen, sich vielmehr nach Festigkeit gesehnt und erkannt, "daß es nur die Wissenschaft ist, welche Ruhe und Ordnung verleihen kann." (ebd.)

Da ihn an der Wissenschaft aber allein die "praktische[n]" Anwendung interessiert, hat er das "größte[s] und neuzeitlichste[s] Ausforschungsinstitut der Gegenwart: Newton, Galilei & Stader" gegründet (338), das "mit den neuzeitlichen Mitteln der Wissenschaft" arbeitet (339). Infolgedessen huldigt er einem absoluten Bestimmbarkeitsglauben: "alles, was in der Welt geschieht, geschieht nach Gesetzen. Nach ewigen Gesetzen!", und: "Es gibt nur wissenschaftliche Zusammenhänge." (ebd. und 393f.)

Als Detektiv vertritt Stader so die "Lehre vom Leben des überlegenen wissenschaftlichen Menschen" (394): einen praxisorientierten Vulgarszientismus.

(b) Die Positionen der Schwärmer und Marias

(1) Thomas

Thomas, der seit zehn Jahren "tüchtig" und "erfolgreich" als Wissenschaftler unter Josef gearbeitet hat (400) und kurz davor steht, Ordinarius zu werden (314), ist als Schwärmer der starke (männliche) Verstandesmensch. Was das umfaßt, sagt ihm seine Frau Maria:

Thomas: Sag' es nur, wie ich bin.

Maria: *Ohne lebendige Anteilnahme* an einem andren bist du. All das kommt dir gar nicht aus dem Herzen, – das ist das Entmutigende. Thomas: Sondern aus dem *Kopf*! Maria (aufgeregt): Aber ich kann dieses ewige "*tätig sein*" und *Spielen mit der ganzen Existenz* wirklich nicht mehr aushalten! Ist denn nichts wert, anerkannt und in Ruhe gelassen zu werden?! (323, Herv. C.S.)

Diese Charakterisierungen (die umgekehrt Maria selbst beschreiben) stimmen aber nur zum Teil. Thomas erweist sich nämlich in seiner Liebe zu Maria sowie in seinem Haß gegenüber Anselm – wie schon der Vielzahl entsprechender Regiebemerkungen zu

²⁴¹ So z. B. ihre Loyalitätsbekundungen für Regine und Anselm gegen Josef: S. 318ff.

entnehmen ist²⁴² – als durchaus affektiver Mensch. Warum er aber den gegenteiligen Eindruck macht und worin er seine eigentliche Emotionalität sieht, erklärt Thomas Regine ganz am Schluß:

Regine (lächelnd): Thomas, Thomas, du bist ein fühlloser Verstandesmensch.

Thomas: Nein nein, Regine, wenn irgendwer, so bin gerade ich ein Träumer. Und du ein Träumer. Das sind scheinbar die gefühllosen Menschen. Sie wandern, sehn zu, was die Leute machen, die sich in der Welt zu Hause fühlen. Und tragen etwas in sich, das die nicht spüren. Ein Sinken in jedem Augenblick durch alles hindurch ins Bodenlose. *Ohne unterzugehen*. Den Schöpfungszustand. [...] (407)

Das Zitat bringt auf der einen Seite eine *allgemeine* Schwärmercharakteristik ("Und du ein Träumer."). Danach erzeugt die traumhaft-unbestimmte Weltlosigkeit gegenüber denen, "die sich in der Welt zu Hause fühlen", den Schein der Gefühllosigkeit. Auf der anderen Seite markiert das "Ohne unterzugehen" den Zusatz, dessen Einlösung nur Thomas gelingt. Obwohl nämlich auch er in der, wie es kurz vor dieser Stelle heißt, "unbestimmten Bettlerfahrt des Geistes durch die Welt" (ebd.) steht, schafft er es, sich durch sein "tätig sein" aufrecht zu halten. Entscheidend ist, daß er sich hierfür zumindest an der *Frage* orientiert:

Thomas: [...] Wo ist Seele, Ordnung, geistiges Gesetz? Zusammengehören, Begriffenwerden, Ergreifen, Wahrheit, wirkliches Gefühl?

Und daß seine *Antwort* ebenda lautet: "Der Abgrund des stummen Alleinseins schluckt sie wieder ein." (367)

Thomas' Weltauffassung muß demzufolge in genau diesem Nachsatz als *tragische* im spezifisch Musilschen Sinne betrachtet werden.²⁴³ Tragisch nannte Musil nämlich zum Beispiel die "unrettbare Einsamkeit des Ich", d. h. den Widerspruch *im* Gesetz der Welt. Dieser scheint hier darin zu liegen, daß man *suchen* muß, was man nicht oder nur annähernd finden kann: Ordnung, Wahrheit etc. Man muß, wie Thomas im selben programmatischen Schluß zu Regine sagt, "einfach die Kraft haben, diese Widersprüche zu lieben" (406), bzw., wie er dem Optimismus des Stader entgegenhält, sich "zwischen die beiden Stühle Wissen und Nichtwissen auf die Erde zu setzen." (394) Mit letzterem ist auch seine Tätigkeit als Wissenschaftler angesprochen. Diese bestand wenigstens nach dem Ideal von Thomas' Jugendzeit darin, "Weltordnungspläne" zu machen, den "neuen Menschen" zu finden (314). Das aber, und hierin besteht sein Schwärmertum,

²⁴² Siehe ihre Aufzählung bei Schneider 1983, 34f.

²⁴³ Lediglich bei Reniers-Servranckx 1972, 204, wird Musils Tragik-Bestimmung aus der "Hinkemann"-Rezension angebracht, aber der Schluß auf Thomas' gesamte Weltanschauung geschweige denn den Charakter des Dramas nicht gezogen. Die explizite Frage, inwiefern es sich bei den "Schwärmern" um eine Tragödie handeln könnte, stellt offenbar nur Rogowski 1993a (vgl. vor allem S. 182f.); doch sieht er die Antwort unentschieden (ebd.). Das spezifisch Tragische der Schwärmer-Existenz formuliert Thomas auch als "Ein Heimweh, aber ohne Heimat." (330); vgl. auch Thomas' große Replik S. 385: "daß dieser entsprungene Affe, unsere Seele, auf einem Lehmhaufen kauern, durch Gottes unbekannte Unendlichkeit saust."; ebenso S. 404 im Gleichnis der "Wendeltreppe", und S. 406 ("Allein.").

bedeutet gerade die Destruktion der festen bestehenden Ordnung zum Zwecke der Eröffnung unendlicher Möglichkeitsräume bzw. des Ausblicks darauf.²⁴⁴ Nur als dieser dekonstruktive Wissenschaftler kann Thomas sich von der wissenschaftlichen Auffassung Josefs distanzieren, die er selbst offenbar bis kurz vor Beginn der Dramenhandlung geteilt hat.²⁴⁵

(2) Anselm

Anselm, der gescheiterte Privatdozent (328, 400), hat seinerzeit Thomas' Auffassung und deren tätige Verwirklichung geteilt – wie dieser ihm mahnend in Erinnerung ruft (330) –, sich aber inzwischen radikal vom rational-skeptischen Weg abgewandt:

Anselm (ebenfalls erregt): Ja; und heute weiß ich einfach, daß das falsch und jugendlich war. Es sind Bäume, aber der Wind schüttelt sie nicht. Was diesen Gedanken fehlt, ist nichts als das bißchen Demut der Erkenntnis, daß schließlich doch alle Gedanken falsch sind und daß sie deshalb geglaubt werden müssen – von warmen Menschen." (ebd.)

Da Anselm sich aber seiner denkenden Natur nicht entschlagen kann, muß er, um die "Schwärmer"-Einsicht der Einsamkeit auf andere, nicht-rationale Weise zu kompensieren, das warme Menschsein bei anderen suchen. Er hat, wie Thomas und Regine sagen, "Brudergefühle für alle Welt", will "aller Welt Liebkind" sein (315, 371) und spricht selbst mehrfach von seinem manischen "Menschen brauchen" (352).

Weil aber seine Schwärmer-Erkenntnis bleibt, befällt ihn immer wieder Abscheu vor den Menschen, an die er sich gebunden hat, und damit tritt die Notwendigkeit der Lüge, des Verstellens oder der Flucht und des Neuanfangs ein (354f.):

Anselm: [...] Aber ich vermag zu lügen nur aus dem einen Grund, weil mir vor der Befriedigung eines fremden Menschen graut, der mich aufmerksam zu verstehen glaubt. Das klebt ärger als eine brünstige Frau; das ist, als wäre man versehentlich in so ein Gehirn hineingetreten."

Und gegen Regine, die er los sein will, äußert er: "[...] Ich wechsele den Namen und fange noch einmal an. Ich will noch einmal anfangen, verstehst du! Ich muß noch einmal anfangen! Du wirst mich nicht festhalten!" (346)

Indem Anselm, aufgestachelt durch sein Schwärmer-Wissen, aus der Innerlichkeit des Denkens in die äußerliche Sphäre der Nähe vor allem der "bestimmten" Menschen flüchtet²⁴⁶, postuliert er auch die *Liebe* anstelle des Verstandes: "[...] man begreift überhaupt nichts mit dem Verstand, nicht einmal das Daliegen eines Steins, sondern alles nur durch Liebe." (334) Anselm ist folglich der "Schwärmer" wider Willen, der Denkflüchtling.

²⁴⁴ Vgl. Thomas' große Repliken hierzu: 330f., 399f.

²⁴⁵ Thomas findet also von der Wissenschaftsauffassung, die er lange Jahre über erfolgreich mit Josef geteilt hat, zurück zu der Schwärmer-Wissenschaftlichkeit seiner Jugend. Thomas' Wandlung wird im Stück mehrfach erwähnt: so S. 332, 381, 382. Siehe auch Leitgeb 1989, 161ff.

²⁴⁶ So Regine: "[...] feige Flucht in die Wirklichkeit" (401).

(3) Regine

Das Schwärmertum Regines zu bestimmen, bereitet Schwierigkeiten. Einmal weil sie innerhalb des Stückes (von Akt II auf III) eine Läuterung zu ihrer wahren Natur erfährt, dann weil ihr vorheriges Verhalten als Flucht entdeckt wird (401), wobei trotzdem schon in Akt I und II Gültiges über sie zur Sprache kommt.

Dieser Umstand relativiert besonders die krassen Züge ihrer Visionen, wie das eingebildete Verhältnis mit ihrem verstorbenen Mann, entlarvt aber auch ihre langjährig real praktizierte Mannstollheit als ihrem eigentlichen Wesen widersprechend. Unter Berücksichtigung aller derartiger Einschränkungen ergibt sich aus Fremd- und Selbstaussagen über sie das folgende Gesamtbild:

Regine, von Thomas "Träumelinchen" genannt (312), vertritt ein ganz innerliches und subjektives (weibliches²⁴⁷) Schwärmertum. Dort wo Thomas und Anselm sich ihrer jugendlichen "Weltordnungspläne" erinnern, erinnert sie: "Ich habe währenddessen Gott gebeten um etwas ganz besonders Schönes für mich allein, das ihr euch gar nicht ausdenken könnt!" (314) Einigen Raum nehmen in diesem Zusammenhang Schilderungen von ihrem früheren traumhaften Verhalten ein: vom Sich-in-die-Erde-pressen und In-den-Mund-nehmen von Käfern ist die Rede (354, 403f.) – Versuche ihrer fühlend-innerlichen Art, die "Schwärmer"-Einsicht von der globalen Unbestimmtheit durch unmittelbare, nicht-intellektuelle Vereinigung mit dem Kreatürlichen zu realisieren.

Explizit wendet sie sich gegen das Sprechen und Denken; so zu Thomas: "Ihr könnt alle sprechen und euch damit helfen. Ich will nicht. Bei mir ist etwas nur so lange wahr, als ich schweige." Und das Verhältnis zu Anselm sei für sie ein Ausbruch aus dem "Kerker der Vernunft" in der Ehe mit Josef gewesen (314, 347).

Daß sie auch bei diesem Ausbruchsversuch scheitert und am Schluß dann doch "einer Idee dienen" (387)²⁴⁸, also sich denkend orientieren will, bedeutet schon die (Selbst-)Revision ihrer Schwärmer-Position in Richtung auf die von Thomas.

(4) Maria

Maria nimmt zwischen Schwärmern und Normalen eine Ausnahmestellung ein, indem sie keiner von beiden Gruppen ganz zuzuordnen ist. Der Grund liegt in dem niedrigeren Niveau, das sie vertritt; sie reicht an die intellektuelle Höhe des (Un-)Bestimmtheitsdiskurses nicht heran. Es ließe sich sogar zeigen, daß sie (wie in anderer Weise nur noch Stader) die Existenz der Thematik überhaupt nicht bemerkt.

Statt dessen repräsentiert sie, die Thomas als schwer und hilflos (386) beschreibt, den reinen Gefühlsmensch, der, wiewohl klug, bloß zu sagen vermag, ob er in der Gegenwart eines anderen steigt oder fällt (369, 384). Maria vertritt darum als einzige keine

²⁴⁷ So Reniers-Servranckx 1972, 201.

²⁴⁸ Schon am Ende von Akt II sagt Regine: "Ich bin heute ein vernünftiger Mensch geworden." (379).

ideologische Position im eigentlichen Sinne. Sie *handelt* vielmehr – als eine der wenigen –, indem sie sich *gegen* die Position ihres Mannes Thomas und *für* Anselm entscheidet.²⁴⁹ Gegen Thomas' experimentellen Skeptizismus begehrt sie auf: "Ist denn nichts wert, anerkannt und in Ruhe gelassen zu werden?!" (323) Sie widersetzt sich (seinen) "Theorien", d. h. sie "will nicht denken", sondern ein solides "so ist es", "etwas, worauf man sich verlassen kann" (369).

Wenn sie sich beim Abschied von Thomas dann auch für "etwas Unberechenbares", "etwas Unvorhergesehenes" ausspricht und *dagegen*, daß "man alles vorhersieht, will und eintreffen macht" (384), widerspricht sie sich damit einerseits, bekundet aber andererseits (wo nicht ihre schwache Intelligenz) die Umfassendheit ihrer *Denkabsage*. Denn so wird gerade auch die rational-berechnende Auffassung der Normalen abgelehnt. Was sie bei Anselm nämlich zu finden meint, ist weder "bestimmtes" noch "unbestimmtes" Denken, sondern "Ruhe und Wärme" (385).

Will man in dieser Figurenanlage mehr als eine *dramaturgische* Funktion zugunsten der Handlung und Artikulation anderer Figuren sehen, ist auf Thomas' Rede von ihr als einem "schweren Kreisel" zu verweisen, der unbeirrt seine "innere Bahn" geht (386). So ließe sich in Maria eben die jenseits aller Ideologie situierte Position des bloßen *Gefühls* vertreten sehen.

1.1.2. Die Aussage des Dramas

Ist festgestellt, daß die ideelle Auseinandersetzung zwischen den beschriebenen Gruppen bzw. Positionen das Drama bestimmt, bleibt nun die Frage zu beantworten, welche Position Musil den Sieg davontragen läßt. Doch macht es der Autor dem Interpreten nicht leicht, legt er es auf Deutlichkeit in dieser Frage doch nicht an: Es wird zwar gestritten zwischen den Figuren als Ideenträgern, doch ausdrücklich widerlegt oder bestätigt wird keiner.

Trotzdem wird sich sagen lassen, daß Thomas' Auffassung in der Aussage des Dramas dominiert. Denn die "bestimmten" Menschen werden ausnahmslos, wenn auch unterschiedlich stark und nicht immer erfolgreich, durch ironisch-satirische Darstellung in ihre Schranken verwiesen: Stader ist Karikatur, Fräulein Mertens disqualifiziert sich durch ihre Altjüngferlichkeit von vornherein und Josef widerlegt sich durch Feigheit und Verlogenheit bei der Auseinandersetzung um Regine.²⁵⁰

²⁴⁹ Die Frage ist allerdings, von welcher Dauer Marias Ausbruch mit Anselm sein wird. Plausibel erscheint m.E. die Ansicht von Erhart 1991, 201, wonach "sich auch in dieser Verbindung das Ende bereits andeutet." Der Grund dafür liegt offenbar auch in Maria selbst (und nicht nur, wie Erhart überzeugend nachweist, in Anselm), insofern Thomas sie neben seiner zweimaligen Warnung, sie werde eine "ungeheure" und "unsagbare Enttäuschung" erleben (369), einen "schweren Kreisel" nennt, der seine Bahn offenbar nicht wirklich verlassen kann (386); s.u. im Text.

²⁵⁰ Zur Überführung der 'Normalen' als einer "ideologiekritischen" Intention von Musils Stück vgl. Marinoni 1986 (z. B. S. 113: "Entmystifizierung der ideologischen Eindeutigkeit") und 1992, z. B. 121ff.

Bleiben also die "Schwärmer" und Maria. Hier scheint es so zu sein, daß alle Figuren außer Thomas (und bei Maria unter Vorbehalt) im Verlauf der Dramenhandlung als Lügner oder Flüchtlinge überführt werden, und zwar gemessen an der von Thomas formulierten Schwärmer-Erkenntnis von existentieller Verlassenheit und tragischem Dennoch: Anselm wird als Hochstapler entlarvt (und flüchtet weiter), Regine wird dadurch, mehr noch aber durch die Enthüllung ihrer krankhaften erotischen Vergangenheit, zum Eingeständnis der Unwahrheit ihrer Position geläutert und sieht weiterhin einen Ausweg nur im Suizid. Maria überhebt offenbar ihre intellektuelle Naivität der Anwartschaft darauf, recht zu haben.

Bleibt nur Thomas – und das im wörtlichen Sinne insofern, als er in der Tat am Schluß des Dramas einfach übrigbleibt: Alle anderen haben das Haus fluchtartig verlassen. Nur die geläuterte Regine ist noch bei ihm und bestätigt ihn, nicht zuletzt durch die Verbrüderung, die beide begehen. Wenn ganz am Ende Regine dann doch zum Vollzug der Selbsttötung die Szene verläßt, hat Thomas nicht nur das letzte Wort, sondern prägt auch dieser letzten Tat Regines als "Unsinn" (407) ihre Bedeutung auf.

Die Aussage der "Schwärmer" scheint demnach *erstens* die Verkündigung der schwärmerischen Grundbefindlichkeit des menschlichen Seins zu beinhalten: Die Welt ist eine grausige Offenheit, sofern man nur ehrlich ist, d. h. nicht normal-bestimmt. *Zweitens* gibt sie den Hinweis auf das rechte Verhalten angesichts dessen: sich vernünftig und stark *trotzdem* in der Unbestimmtheit einzurichten.

Eine kritische Würdigung dieser Aussage, auch im Sinne des ideal-realistischen Musil, wird beim Gesamtresümee (1.3.) gegeben, nachdem untersucht worden ist, *wie*, in welcher formalen Gestaltung, Musil sein Botschaft vermittelt.

1.2. Form

1.2.1. Handlung

Der große Handlungsverlauf scheint – denkbar einfach – dem "Schema trivialer Dreiecksgeschichten"²⁵¹ zu folgen. In der immerhin ausführlichsten Skizze von C. Erhart liest sich das wie folgt:

"Regine, die in erster Ehe mit Johannes verheiratet war und nach dessen Selbstmord Josef zum Mann genommen hat, ist gemeinsam mit Anselm und in Begleitung von Fräulein Mertens zu ihrer Schwester Maria und deren Gatten Thomas geflohen. Wenn sich der Vorhang für den ersten Akt hebt, hält Regine einen Brief Josefs in Händen, indem dieser sein Kommen und die Entlarvung Anselms als Schwindler und Hochstapler ankündigt. Zu diesem Zweck hat er den Detektiv Stader engagiert, der sich, als er mit kompromittierendem

²⁵¹ Vgl. Bauer 1966, 8, Reis 1983, 117, Arntzen 1980a, 117.

Material die Szene betritt, als ehemaliger Diener und Geliebter Regines entpuppt. Stader wäre bereit, ihr alle Beweise zu überlassen, wenn sie sich als Gegenleistung bei Thomas, dessen Ruf als Wissenschaftler er seinem Detektivbüro "Newton, Galilei & Stader" nutzbar machen will, für ihn verwenden würde. [= Aufzug I, C.S.] Anselm wird am Ende des zweiten Aktes bloßgestellt und verläßt das Haus. [= Aufzug II, C.S.] Maria folgt ihm, obwohl sie seiner Demaskierung beigewohnt hat, nach, und auch Josef und Fräulein Mertens kehren dem Schauplatz der dramatischen Ereignisse den Rücken. Zurück bleiben Thomas und Regine. [= Aufzug III, C.S.]"

Erweist sich der Handlungsverlauf schon in dieser Beschreibung als nicht so ganz trivial, wird das Gesamtbild vollends komplexer, wenn noch auf Handlungsebene die im Zitat *fehlenden* Handlungsmomente bzw. relevanten Umstände in bloßer Auflistung nachgetragen werden.

Hiervon betroffen sind einmal eine Anzahl teils banaler teils spektakulärer Begebenheiten und Aktionen (1), zum zweiten die nicht zu vernachlässigende Weise der Informationsvermittlung (2).

1)

In I:

- dem Brief von Josef war ein Brief von Thomas vorangegangen, worin dieser Josef so stark angreift, daß man die Verschärfung der Situation darauf zurückführt;
- Josefs Brief wird von Regine, Thomas und Fräulein Mertens gemeinsam gelesen, und das nunmehrige Verhalten langwierig und ergebnislos beratschlagt;
- Anselm sucht Maria seine Liebe zu ihr zu beweisen, indem er sich mit einer Zigarette die Hand verbrennt; da diese ihn zu hindern sucht, kommt es zu einer kleinen Ringerei.

In II:

- Regine ist mit der Ankunft Josefs in hörbare hysterische Zustände verfallen;
- Anselm versucht, sich – unter zunehmender Mithilfe Marias – der in Thomas' Schreibtisch verschlossenen "Mappe" (gewaltsam) zu bemächtigen;
- Thomas hat wegen seiner Parteinahme für Ansehn durch den ihm vorgesetzten Josef seine Stellung verloren und
- simuliert in Gegenwart Marias einen Mordversuch an Anselm, der aber im dunklen Zimmer entwischt;
- der Regine belastende Inhalt der Dokumente wird mitgeteilt;
- Thomas befällt aus Eifersucht ein heftiger Wutanfall gegen Ansehn und Maria;
- - Ansehn simuliert gegen Ende seiner Entlarvung durch Josef einen Suizid;

In III:

- Josefs Versuch (mit Stader), die Mappe zu stehlen, die Thomas ihm dann freiwillig übergibt (und damit die Handhabe gegen Anselm);
- Staders Versuch, Thomas zum Einstieg in sein Detektivunternehmen zu bewegen;

- die von Fräulein Mertens unterbrochene "Anti-Kußszene" zwischen Thomas und Regine;
- Regines definitive Selbstmordabsicht am Schluß.

Der Hinweis auf diese Begebenheiten ist wichtig, weil durch die weitere Motivfülle und vor allem theatrale Plakativität von der schon durch die exzessiven Dialoge (s.u.) überwucherten Haupthandlung einmal mehr abgelenkt wird. Die Komplexität der handlungsdramaturgischen Struktur wird in eklatanter Weise gesteigert.

2) Hinzu kommt – was hier nicht im einzelnen aufzuführen ist –, daß für das Verständnis des Handlungsgeschehens wesentliche Informationen vielfach entweder zur falschen Zeit, d. h. zu spät erfolgen²⁵², oder zumal unter Aufführungsbedingungen im (Neben-)Geschehen und im selbstverliebten Redeschwall nur schwer auszumachen sind.

Was das Formelement der *Handlung* betrifft, ist für "Die Schwärmer" demnach eine subtile *Komplexität* festzuhalten. Dadurch wird das simple Eifersuchts-Dreiecks-Schema (korrekterweise immerhin schon ein Fünfeck, da es zwei Ehepaare sind, die Anselm durcheinanderbringt) zwar nicht *ausgeweitet* zu einer anspruchsvolleren dramatischen Struktur, allerdings *in sich* bis zur Unkenntlichkeit verkompliziert.

1.2.2. Sprache und Dialogik

Die mehrfach erwähnte Dominanz der Dialogpartien über die Handlungsentwicklung läßt H. Arntzen von einer Konkurrenz zwischen "Handlungsdrama" und "Bedeutungsdrama" sprechen.²⁵³ G. Schneider geht noch weiter, wenn er daraus die dramatische Genrebezeichnung des "Konversationsstücks" ableitet.²⁵⁴

Dieser Terminus kennzeichnet treffend die Selbständigkeit der sprachlich-reflexiven Ebene des Stücks. Allerdings betont Schneider zugleich die von diesem Typ abweichenden Momente: inhaltlich, das "für das normale Publikum eines Theaterabends rücksichtslos hohe[n] Niveau"; stilistisch, die "gehobene *dichterische* Sprache".²⁵⁵ Hält man sich, angesichts der das Drama leitenden ideologischen Auseinandersetzung, den ersten Punkt vor Augen, so wäre mit A. Fritz oder B. Cetti Marinoni²⁵⁶ auch an ein im engeren Sinne *philosophisches Drama* zu denken (Marinoni zitiert Hölderlins "Tod des Empedokles"). Hiergegen ist aber Schneider zuzustimmen:

"Vom Modell des philosophischen Dialogs sind die Dialoge in den 'Schwärmern' weit entfernt. Sie entsprechen nicht dem Muster des philosophischen Dialogs, indem von Gedanke zu

²⁵² Siehe Schneider 1983, 16f., 56f.

²⁵³ Arntzen 1980a, 116f.

²⁵⁴ Schneider 1983, 102ff.; siehe auch Leitgeb 1989, 133-135.

²⁵⁵ Schneider, 104 (Herv. C.S.).

²⁵⁶ Fritz 1981, 34, Marinoni 1991, 5f.

Gedanke weiter gefragt wird, sondern viel eher der *lebendigen und sprunghaften Konversation*, in der viele Probleme berührt und wieder fallen gelassen werden und deren Fortgang nicht so sehr durch die Logik des Gedankengangs als vielmehr durch die äußere Situation des Sprechenden und durch emotionale Reaktionen bestimmt wird." (a.a.O., 135, Herv. C.S.)

Doch ist gegen Schneiders *positives* Votum im Zitat, das einen lebendigen Realismus suggeriert ("lebendige und sprunghafte Konversation"), seinerseits Einspruch zu erheben. Einmal, weil Art und Maß von Unlogik und Sprunghaftigkeit normale Verhältnisse erheblich übersteigen. Zum anderen aus den von Schneider selbst genannten Gründen der Inhaltskomplexität und Stilhöhe.

(1) Dialogführung

Die Struktur der Dialogik kennzeichnet eine teilweise extreme thematische wie stilistische *Sprunghaftigkeit*. Das ist hier nicht im einzelnen auszuführen, doch sei als ein markantes Beispiel auf eine Stelle aus dem Beginn des zweiten Aufzugs verwiesen.²⁵⁷

Auffällig ist dort nicht nur die Rapidität, mit der zwischen, ja innerhalb der Repliken Thema und Tonart wechseln. Hinzu kommt die psychologisch schwierige Nachvollziehbarkeit: Von der sachlichen Reaktion auf eine reale Begebenheit geht man unvermittelt über zu leidenschaftlicher Befindlichkeitsbekundung, die ihrerseits eruptiv auslädt zu existentieller Spekulation: "Überall zwei, drei Schritte weit Antwort, dann Nebel." (ebd.).

(2) Themen

Den Inhalt der Dialoge bilden zum einen *sachliche Angelegenheiten* der unmittelbaren Gegenwart, über die man verhandelt. Es ist dies allgemein die Sphäre einer auf klare Stringenz angelegten Handlungsentwicklung, insbesondere aber das Feld der bestimmten Menschen, die sich mit Vorliebe im Rahmen praktischer Verhandlung bewegen. Demgegenüber steht der Erfahrungsbereich der Schwärmer. Thematisch handelt es sich um die subjektive Mitteilung innerer Visionen: Exklamationen der Bestimmungslosigkeit und Allmöglichkeit. Signifikant hierfür ist der lange Dialog zwischen Thomas und Regine am Schluß (401-407).

Zum anderen stellen vielfach räumlich oder zeitlich *abwesende Personen* oder *Begebenheiten* dialogische Themen dar, und zwar in schwärmerischer wie in normaler Diktion. Was die Personen anbelangt, sind die Verhältnisse in "Die Schwärmer" besonders frappant. Man redet beinahe systematisch über den, der *nicht* im Raum anwesend ist, vor allem über Anselm, der erst im zweiten Drittel von I auftaucht und in III gar nicht mehr am Ort ist.²⁵⁸

²⁵⁷ S. 350f., beginnend mit: "Maria: Horchen Sie! [...]" bis: "Anselm: Kleinmut. Nerven ... Wilde Ohnmacht!"

²⁵⁸ Ebenfalls reden in I Anselm und Maria über Thomas (333f.) und Regine (334f.) sowie Anselm und

Dramaturgisch deutet das auf ein Konfliktdefizit hin, denn es hegt auf der Hand, daß die mit einem Abwesenden geführte Auseinandersetzung theatral im eigentlichen Sinn wertlos ist.²⁵⁹ Abwesende Begebenheiten sind überwiegend solche der Vergangenheit. Ihrer wird vor allem durch Schwärmer Erwähnung getan durch *Erinnerung*. "Solche Erinnerungen", wie mit G. Schneider zu sagen ist²⁶⁰:

"durchziehen das ganze Stück. Sie werden [...] oft eingeleitet durch Formeln wie 'Als Kind', 'Als Knabe' 'Als wir jung waren', oder durch ein beigelegtes 'früher', 'damals', 'Vor Jahren' gekennzeichnet."

Daß auch diese Exterritorialisierung der Bedeutung dramaturgisch-ästhetische Probleme bereitet, insofern ein *szenisches* Handeln in der Vergangenheit ja nicht möglich ist, sei hier bereits kritisch erwähnt.²⁶¹

(3) Stil

Wenn auch für beide gleichermaßen ein hohes artikulatorisches Niveau zu konstatieren ist, fällt bei den Sprachstilen der Unterschied zwischen Schwärmern und Normalen besonders in die Augen. Während die Normalen ihrem Namen Ehre machen, sind bei der Schwärmer-Sprache erhebliche stilistische Auffälligkeiten zu verzeichnen:

In Systematisierung der Gesichtspunkte bei G. Schneider²⁶² sind für den schwärmerischen Stil hervorzuheben: die Unbestimmtheit der Rede (a), ihre Pathetik (b) und das Aphoristische (c).

a) Unbestimmtheit meint die Unfähigkeit oder die Weigerung, sich deutlich bzw. eindeutig auszudrücken. Ersteres liegt vor, wenn die Schwärmer ihren inneren Visionen Ausdruck zu geben versuchen. Da diese per definitionem nicht wirklich bestimmbar sind, bleibt als einzige Möglichkeit die Rede in Bildern, Metaphern und Gleichnissen:²⁶³ Zur *Weigerung* wird die unbestimmte Redeweise, wo die Möglichkeit eindeutiger Artikulation gerade bestünde: im alltäglich-realen Weltumgang. Hier entwickelt der Schwärmer seine destruktive Potenz: *semantisch* durch das Aufwerfen von beliebigen Alternativen zu einem bestimmten Sachverhalt²⁶⁴, *stilistisch* durch den bevorzugten Gebrauch der *Möglichkeitsform*.²⁶⁵

b) Die Pathetik der Schwärmer-Sprechweise äußert sich u.a. im "häufige[n] und emphati-

Regine über Maria (3441), in II Anselm und Maria über Regine (350f. und 354f.), Thomas und Josef über Regine (363ff.), usf.

²⁵⁹ Vgl. zu dieser Problematik im Zusammenhang mit Ibsen: Szondi 1963, 28ff.

²⁶⁰ Schneider, 56; dort auch weitere Beispiele.

²⁶¹ Zur Inszenierung der Vergangenheit mittels Rückblendtechnik in moderner Dramatik vgl. Szondi 1963, 157ff.

²⁶² Schneider, 107-134.

²⁶³ Siehe hierzu a.a.O., 114.

²⁶⁴ So etwa Thomas' gleichgültige Reaktion auf die Nachricht von Josefs Ankunft (319f.)

²⁶⁵ Beispiele bei Schneider, 110f. Siehe auch A. Schönes – allerdings für den MoE – grundlegende Arbeit: Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil. In: Renate v. Heydebrand (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt 1982. S. 19-53.

sche[n] Gebrauch 'großer Worte', "ungewöhnliche[n] (Wort-)Zusammensetzungen" und in einem "ausgeprägten Nominalstil", der "den Eindruck einer für gesprochene Rede stellenweise etwas kompliziert schwerfälligen, im ganzen sehr geballten Sprache entstehen" läßt.²⁶⁶ Der Funktion nach ist die pathetische Redeweise der "Schwärmer" vor allem Ausdruck ihres Bemühens, in Abgrenzung von der bestimmten Welt den visionäre Erfahrungsbereich zu artikulieren.

c) Den stark aphoristischen Einschlag des "Schwärmer"-Stils²⁶⁷ kennzeichnet neben dem sentenziös-philosophischen *inhaltlichen* Zuschnitt das Prinzip der *Variation* durch dieselben und andere Figuren. Es läßt sich von "Aphorismenreihen mit verteilten Stimmen" sprechen.²⁶⁸ Die Funktion dieses Stilelementes liegt vor allem in einer Visualisierung der *ideellen Struktur* des Dramas:

"Gerade die Form des Aphorismus – kurzer, prägnanter sprachlicher Ausdruck eines isolierten Gedankens mit betonter Subjektivität des Urteils im Verein mit einem [...] Anspruch auf allgemeine Geltung – ist geeignet, das wechselseitige Bestimmungsverhältnis von Person und Idee zum Ausdruck zu bringen."²⁶⁹

Als Folge der Aphorismenreihen ergibt sich der Gesamteindruck eines "Ideenmosaiks", wie Schneider in Anlehnung an Musils Zentralbegriff "Ideendrama" formuliert.²⁷⁰

Als Fazit ist mit dem "Schwärmer"-Jargon für das Drama eine "stark stilisierte Sprache" zu konstatieren²⁷¹, die eine starke Tendenz zum Über-Persönlichen aufweist.

1.2.3. Figuren und Psychologie

Die *Erscheinung* der Figuren entspricht voll und ganz ihrer weltanschaulichen Position, differiert also in bestimmte und unbestimmte.

Nichtsdestotrotz ist für alle Charaktere gleichermaßen von einer realistischen Anlage auszugehen, die erst sekundär eine spezifische Differenzierung erfährt. Der Tendenz nach geht das schon aus dem Personenverzeichnis hervor, wo zwar das Äußere aller Figuren beschrieben wird, es aber im einzelnen heißt: Regine ist "dunkel, unbestimmbar; Knabe, Frau, Traumgauckelding, tückischer Zaubervogel", Fräulein Mertens dagegen "hat ein gutmütiges Gesicht, das an einen Schulranzen erinnert, und ein vom Horchen in den Sälen der Weisheit breit gewordenes Gesäß." Ebenso haben zwar alle Männer Berufe, aber nur Josef und Stader werden durch Rang und Tätigkeit *bestimmt*.

Dem entsprechen die internen Charakterisierungen durch *Handeln* und *Sprechen*. Während die Nicht-Schwärmer die an sie herantretenden Geschehnisse jedwelcher Art ernst nehmen und so Physiognomie gewinnen, beläßt ihr möglichkeitsverhaftetes

²⁶⁶ Schneider, 120ff., Beispiele ebd.

²⁶⁷ Vgl. etwa das Beispiel bei Schneider, 117.

²⁶⁸ A.a.O., 116.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ A.a.O., 118.

²⁷¹ A.a.O., 124.

Desinteresse die Schwärmer charakterlos.²⁷² Symptomatisch sind auch die Wortwechsel zwischen Regine und Fräulein Mertens ganz am Anfang (310f.). Während erstere unbestimmt fragt: "Sie sind also wirklich nicht abergläubisch? Sie glauben nicht an geheime persönlich Kräfte?", will letztere barsch und genau wissen: "Wie denken Sie sich das eigentlich?", worauf Regine die rätselhafte Antwort gibt: "Gar nicht." und unvermittelt in die Mitteilung einer Kindheitssehnsucht wechselt.²⁷³

Typisch ist für die Schwärmer in diesem Zusammenhang auch die ausweichende *Sprechhaltung*, zu der G. Schneider bei Thomas feststellt: "In jedem Gespräch nimmt Thomas verschiedene Haltungen an, er wählt immer die mögliche 'andere Haltung' im Unterschied zur Position des Partners."²⁷⁴

Es liegt auf der Hand, daß ein derartiges Sprechverhalten zu einer un-, ja antirealistischen Psychologisierung beiträgt.

Was den *Sprachstil* betrifft, wurden die wesentlichen Unterschiede bereits genannt, so daß als Konsequenz für die Figurengestaltung zu formulieren ist: Während die abstrakte Künstlichkeit des Schwärmer-Duktus deren Individualität nivelliert, läßt der realistische Normalstil Individualisierung zu, was den Nicht-Schwärmern gerade in ihrer Karikierung anzumerken ist.²⁷⁵

Doch wäre es ein wesentlicher Fehler, die Charakterisierung von Thomas, Regine und Anselm primär und ausschließlich in ihrer Eigenschaftslosigkeit zu sehen. Vielmehr ist, wie schon erwähnt, ihrer gleichzeitig bestehenden *konkret-realistischen Anlage* Rechnung zu tragen. Sie drückt sich allein in der bestimmten Vergangenheit der Schwärmer aus, zudem aber in dem Umstand, daß sie im Drama selbst doch *auch* bestimmt handeln und sogar Ideen vertreten. In der Tat scheint es angezeigt, hiervon auszugehen und *dann* die "Auflösung und Umwandlung der festen Wirklichkeit" durch das beschriebene Schwärmer-(Sprach-)Verhalten herauszustreichen.²⁷⁶

Es besteht somit beides: der Realismus (bei den Figuren auch in Form kausalpsycho-

²⁷² Am deutlichsten zeigt das eine Gegenüberstellung von Josef, der brieflich schon energische Schritte ankündigt, den Detektiv voranschickt und dann selbst herrisch die Lösung der Verwicklungen vorantreibt, und dem passiven Experimentator Thomas, der als Reaktion auf die Mitteilung von Josefs Kommen eine ganze Anzahl gleichermaßen unverbindlicher Möglichkeiten vorschlägt und in III zum Erstaunen Josefs Maria zu Anselm aufbrechen läßt (396f.).

²⁷³ Siehe entsprechend den Fortgang des Dialogs.

²⁷⁴ A.a.O., 54.

²⁷⁵ Aufschlußreich sind hierfür besonders die Passagen, wo die 'realistische' Maria mit den rhetorischen Eskapaden Anselms konfrontiert wird: z. B. S. 234 u. 228, ansonsten passim.

²⁷⁶ Schneider, 47f. unterscheidet vier Weisen "der Auflösung und Umwandlung der festen Wirklichkeit": "die Verwandlung der Realität, beziehungsweise die Wahrnehmung des Unbekannten und Fremden an ihr, durch die Betrachtung wechselnden und ungewöhnlichen Perspektiven" (1), die "Auflösung des natürlichen Wirklichkeitsbildes durch die 'unnatürliche' wissenschaftliche Betrachtung der Welt" (2), die "Umwandlung der Realität [...] durch die Wahrnehmung in besonderen Gefühlszuständen wie Liebe und Angst" (3) und "die Umgestaltung der Wirklichkeit durch die schöpferische Phantasie [...]" (4). Vgl. auch zur "Verfremdung" der Figuren Marinoni 1986, S. 121ff., 128ff.

logischer Motivierung der Handlung) *und* seine Destruktion hin zum Visionär-Bloßmöglichem. Ein Gestaltungsgrundsatz, der in seiner Ambivalenz am faßlichsten wird in der Bühnengestaltung.

1.2.4. Raum und Bühne (Gestaltung allgemein)

Die jedem Aufzug vorangestellten Bühnenbeschreibungen zeichnen sich durch die Forderung von nichts Geringerem als der *Synthese* des Gegensatzes Realität und Irrealität aus. Das wird schon typographisch indiziert, indem die entsprechenden Absätze teilweise voneinander abgegrenzt werden. So heißt es in I *erst* konventionell-naturalistisch:

"Die Szene stellt ein Ankleidezimmer dar, das durch eine große geschlossene Schiebetür mit dem anstoßenden Schlafzimmer verbunden ist. Eingangstür auf der entgegengesetzten Seite. Großes Fenster. Ebenerdig. Aussicht auf einen Park."

Dann lautet der anschließende Absatz (nach einem vermittelnden Satz):

"Die Wände sind aus Leinen, Türen und Fenster sind darin ausgeschnitten, ihre Umrahmung gemalt, sie sind nicht starr, sondern unruhig und in engen Grenzen beweglich. Der Fußboden ist phantastisch gefärbt. Die Möbel gemahnen an Abstraktionen wie Drahtmodelle von Kristallen; sie müssen zwar wirklich und benutzbar sein, aber wie durch jenen Kristallisationsvorgang entstanden [...] Oben übergeht der ganze Raum in den Sommerhimmel, in dem Wolken schwimmen. "

Der vermittelnde Satz nun spricht das Programm aus: "Diese Szene muß in der Wiedergabe *ebenso sehr Einbildung wie Wirklichkeit* sein."

Die Geltung dieser Maxime besteht auch für die beiden anderen Aufzüge, wie Musil – neben der Kurzbeschreibung der jeweils neuen Raumelemente – explizit feststellt: "Von der Darstellung dieser Szene gilt das gleiche wie im ersten Akt." (in II), und: "Vom Charakter der Dinge gilt das gleiche wie im zweiten Akt" (in III).

Der Sinn dieser Gestaltungsweise wird anlässlich des Kostüms gut greifbar in Akt III, in dem die echten Schwärmer Thomas und Regine "in phantastischer Hauskleidung" auftreten (380). Ihre äußere Erscheinungsweise entspricht der inneren Seinsweise, bzw. allgemein: Was reflexiv-theoretisch als *Wahrheit* von Personen des Stücks (aber auch vom Stück insgesamt, s.u.) behauptet wird, wird *sinnfällig* gemacht.²⁷⁷ Die *Darstellung* der Schwärmer ist also selbst schwärmerisch. Das Unbestimmt-Irreale der Schwärmer-Ideologie geht in die äußere Zeichnung ein.

Damit führt das Stück sehr wohl – das ist gegen Schneider und Erhart zu sagen – tendenziell "die andere Welt *vor*", und nicht nur "Menschen, die diese [*in sich*, C.S.] erfahren".²⁷⁸ Die klare Unterscheidung beider Alternativen ist zum Verständnis der

²⁷⁷ Ebenso Leitgeb 1991, 99f.: "'Einbildung' muß die Szene in ihrer Übereinstimmung mit den Vorstellungen der Schwärmer sein. Als solche ist sie eine Objektivierung des Wirklichkeitsbildes der Hauptpersonen mittels des Bühnenbildes [...]."

²⁷⁸ Erhart 1991, 148; und analog Schneider, S.76, wonach das Stück "nicht Szenen des utopischen Lebens, sondern Utopisten" zeige.

Eigenart des Dramas von zentraler Bedeutung: Im einen Fall werden Menschen auf eine *realistisch* gestaltete Bühne gestellt und *behaupten* die *Unwirklichkeit* als Wahrheit der Welt nur. Im anderen Fall paßt die *Gestaltungsweise* (des Autors) sich dem Behaupteten an, d. h. ist *ihrerseits unwirklich*: Eine unrealistische Szenerie *zeigt* die von den Menschen als Wahrheit behauptete Unwirklichkeit. Wenn Musil nicht bloß – wie in Akt III – die betreffenden Figuren tendenziell unwirklich darstellt, sondern die *gesamte Szene* zu jeder Zeit, dann *bestätigt er* die Weltanschauung des entsprechenden Teils seines dramatischen Personals. Die Darstellungsweise spiegelt nicht nur, sondern *ist* die Aussage des Dramas, oder anders gesagt: die von Musil gestaltete Bühne ist kein neutraler (Diskussions-)Ort, sondern bedeutet von Anfang an eine Vorentscheidung zugunsten der Schwärmer-Position.

Die Frage lautet nun, warum Musil darin nicht konsequent verfährt, sondern die schwärmerische mit der *realen* Darstellungsweise *synthetisiert*. Die Begründung C. Erhalts, wonach "die 'Kennzeichnung' des schöpferischen [= schwärmerischen, C.S.] Menschen [...] als unbestimmt" "die Widerspiegelung in einer *vorgegebenen* dramatischen Form unmöglich macht"²⁷⁹ trifft zu. Denn die "vorgegebenen", also traditionellen Formen, funktionieren zweifellos nur mit *bestimmten* Menschen, in einer *bestimmten* Welt.

Doch scheint sich das Problem damit nur zu der Frage zu verlagern, warum Musil dann keine nicht-traditionelle Form gewählt oder entwickelt hat. Es sei denn, daß überhaupt keine Dramen-Form denkbar ist, für die bei konsequenter Beobachtung des Unbestimmtheits-Grundsatzes noch von der "Widerspiegelung", d. h. der *Darstellung von* etwas überhaupt zu sprechen wäre. Denn jede Darstellung (nicht nur auf dem Theater) ist Darstellung *von etwas* und verlangt, vor allem wenn dieses auf der Bühne auftreten soll, nach einer *bestimmten* Gestaltung.

Die einzige Alternative zur immer bestimmten *Darstellung* scheint – um die Begriffe so zuzuspitzen – im Falle der "Schwärmer" nur die *Vorstellung* der Unbestimmtheits-Welt insgesamt zu sein. Als ein Beispiel für eine derartige Präsentation ließe sich an die theatrale Aussicht in eine überdimensionale Waschmaschine denken, die so schnell rotiert, daß vom Inhalt nichts mit Bestimmtheit erkennbar ist.

Allerdings ergeben sich für ein solches *Vorstellungs-Kunstwerk* zwei gewichtige eng zusammenhängende Probleme. Das erste ist ein ästhetisches und besteht darin, daß ein solches Werk nicht *selbst* zu verstehen geben kann, *was* es vorstellen soll, d. h. *daß* es als Weltaussage (der Form etwa: "Die Welt ist ein Chaos.") anzusehen ist. Es bedürfte zu seiner Kennzeichnung eines *außer* ihm befindlichen Hinweises auf seine Bedeutung. Indem dieser Hinweis – im Titel des Werks oder im Programmheft der Aufführung –

²⁷⁹ Erhart, 149 (Herv. C.S.).

allerdings unvermeidlich selbst ein *bestimmter* ist, straft er die behauptete Wahrheit Lügen. Betrifft dieses Problem den Aspekt der *Form* einer solchen künstlerischen Vorstellung, so gilt der zweite Einwand ihrem *Inhalt*. Hierbei ist allgemein auf den Selbstwiderspruch hinzuweisen, der darin liegt, daß Aussagen wie "Die Welt ist ein Chaos" oder "Alles ist unbestimmt" *selbst* sehr wohl geordnet und bestimmt sind und sich damit ihrer Unwahrheit überführen. Bedeutung ohne Bestimmtheit ist unmöglich.

Das heißt, wenn Musil mit seinem Drama die *totale* Unbestimmtheit *darstellen* will, muß er an den beschriebenen Paradoxien scheitern. Denn die "Widerspiegelung" wäre nicht nur in den traditionellen dramatischen Formen unmöglich, sondern überhaupt.

Doch ist es fraglich, ob Musil in den "Schwärmern" die totale Bestimmungslosigkeit als die Wahrheit behauptet. Die Position von Thomas war schließlich die der *tragischen Zerrissenheit* zwischen der notwendigen Destruktion der festgefügt Wirklichkeit zur reinen Möglichkeit *und* dem notwendigen Trotzdem einer ewigen Ordnungs-, d. h. Bestimmtheitssuche. Im Aushalten dieses Grundwiderspruchs der Welt bestand gerade seine Botschaft. Damit aber bestünde das vom Drama (in Thomas) propagierte Weltbild in dem widersprüchlichen *Zugleich* von Wirklichkeit und Möglichkeit. Das entspricht nicht nur der synthetistischen Darstellungsweise des Dramas *de facto*, sondern stellt gleichzeitig die *Darstellbarkeit* seiner selbst generell sicher. In ähnlicher Weise heißt es bei Schneider:

"Als Grundwiderspruch ihrer bewußten Existenz erleben und erleiden die Schwärmer, daß sie sich einerseits bewußt sind, [...] unbestimmt, frei, schöpferisch, möglichkeitsträchtig zu sein und zu "neuen Menschen" werden zu können, daß sie aber andererseits mehr und mehr bewußt werden, wie sehr sie durch Wirkliches, durch physische, psychische, gesellschaftliche Widerstände und Gesetzmäßigkeiten, durch Zufälle, durch ein Zusammenfallen verschiedener Tatsachen bestimmt und geformt werden; wie sehr sie der Wirklichkeit 'ausgeliefert' sind."²⁸⁰

1.3. Resümee

Im Hinblick auf die Frage nach dem Verhältnis des Dramas zu Musils ästhetischen Theorien ist zu konstatieren:

1) Dem Inhalt nach ist "Die Schwärmer" ein Ideendrama (bzw. ein "Ideenmosaik"), jedoch in einer vom Ideal-Realismus abweichenden Art. Denn *erstens* steht im Zentrum kein problematisches Phänomen der Realität, das nach der ihm zugrundeliegenden

²⁸⁰ Schneider, 49. Allerdings sieht Schneider den Grundwiderspruch der Schwärmer darin, daß die bestimmte Welt ihnen von außen aufgezwungen wird, und nicht so, daß der ideale Schwärmer (Thomas) bewußt nach Ordnung sucht. Vgl. zur Widersprüchlichkeit des Schwärmers auch die ausdrückliche Musil-Kritik des Wiener Philosophen Erich Heintel (allerdings im Rahmen des MoE): Der Mann ohne Eigenschaften und die Tradition. In: Wissenschaft und Weltbild 13 (1966). S. 179-194.

ideellen Wahrheit dargestellt würde, sondern das Sich-Verhalten gegenüber der Realität im allgemeinen. Anders gesagt: Gezeigt wird nicht primär ein Stück Welt, sondern – auf einer Metaebene – *Reflexionen über* die Welt als solche. Insofern ist die thematische Struktur in gewisser Weise die eines philosophischen Dramas.²⁸¹

Zweitens besteht die Abweichung von Musils theatraler Dramentheorie im eigentlichen *Inhalt* der Wahrheitsaussage über die Welt. Denn die Existenz einer dem *Realen* innewohnenden Vernunft wird nicht nur in der *Darstellung* verweigert, sondern explizit geleugnet durch die Behauptung der *Falschheit* der bestimmten Realität. Statt ihrer erfolgt das Plädoyer für die Wahrheit irrealer innerer Unbestimmtheit – allerdings in *tragischer* Weise, die in dem Trotzdem-Verwiesensein auf das Bestimmtheits- und Ordnungsdenken besteht.

In beiden Hinsichten ähnelt diese ästhetische Weltanschauung beiden programmatischen Theorien Musils – und zwar weil sie eine Real-Irreal-Ambivalenz wiedergibt, die beiden Konzeptionen gemeinsam ist. Auf der anderen Seite läßt sich nicht entscheiden, ob die *irreale* Komponente des Real-Irreal-Konglomerates der "Schwärmer"-Ideologie entweder dem irratioïden Objektbereich oder der "apokryphen" Synthese der aZ-Theorie entstammt. Denn genau in diesem Punkt waren in beiden Theorien, vor allem der zur (Ir-)Ratioïdität, Unklarheiten zu konstatieren.

Als ästhetische Problematik eines von dieser Weltanschauung getragenen Dramas ist festzuhalten, daß mit der Absage an die bestimmte Realität die *Gleichgültigkeit* des eigentlichen *Stoffes* verbunden ist. Ob Liebe, Gesellschaftliches oder hohe Politik dargestellt werden, spielt keine Rolle, da sie ihrer Bestimmtheit ungeachtet bloß die – bildlich gesprochen – dann zurückzustößende Leiter für den ideologischen Höhenflug der Schwärmer abgeben. Damit jedoch besteht der ästhetisch fragwürdige Umstand, daß sich genauso nur exakt *eins* wie auch beliebig viele "Schwärmer"-Dramen schreiben lassen. Denn das Spezifische des thematischen Falles geht in die Aussage notwendigerweise nicht ein. Allenfalls wird das Schwärmertum in beliebigen Versionen präsentiert.

Dieses Problem real-thematischer *Indifferenz* ist gleichfalls als Konsequenz der Nähe zu den Programmtheorien, vor allem der aZ-Konzeption, anzusehen. Denn dort war seinerseits unklar, *welche* Realität für das Kunstwerk verarbeitet wird, bzw. *wie* sich aus der Verbindung von Realitätsnegation und irrealer Synthese eine *spezifische* Aussage vermitteln läßt.

2) Der inhaltlichen Problematik entspricht die Form der "Schwärmer" mit ihrem Versuch einer Synthese von Realismus und Irrealismus. Die Durchführung zeigte sich dabei als Destruktion bzw. Irrealisierung einer realistischen Anlage²⁸²:

²⁸¹ Siehe aber die Einschränkungen unter 1.2.2. und im Folgenden.

²⁸² Den Befund einer insgesamt realistischen Anlage des Stückes bestätigt auch Rogowski 1993a, 115,

Die *Handlung* bildet an sich ein doppelter Ehe-/Liebes-Konflikt, der aber destruiert wird durch eine verwirrende Vielzahl von Begebenheiten sowie massive Überwucherung durch handlungsrestriktive Dialoge. Die *Sprache* ist an sich realistisch angelegt, indem verschiedene Figuren sich sachbezogen miteinander unterhalten. Sie wird aber sowohl durch eine extrem sprunghafte Dialogführung aufgebrochen als auch dadurch, daß die Themen überwiegend Visionäres oder Abwesende(s) zum Gegenstand haben und der dominante Sprechstil sich in starke Künstlichkeit auswächst. Die *Figuren* sind an sich realistisch strukturiert, entziehen sich jedoch zum Großteil durch ihr "unbestimmtes" Sprechen und Verhalten einer vernünftig nachvollziehbaren Psychologie. Die *Bühnengestaltung* schließlich versucht die optische Parallelisierung beider Stiltendenzen.

Daß diese Form nicht die des *Ideal-Realismus* sein kann, ist evident:

Die *Handlung* rekrutiert sich zwar aus einem "Einzelfall", dem ein erotisches "Erlebnis" zugrunde liegt und der gemäß der objektiven Motivationskausalität verfolgt wird.²⁸³ Doch wird das alles in oben beschriebener Weise unterlaufen. *Figuren* und *Sprache* dagegen fehlt es entweder an realistischer Durchbildung (Schwärmer) oder an ideeller (Maria). Allein die Figur des Josef zeigt ein relativ ausgewogenes Verhältnis, doch kommt sie gemessen an den übrigen Hauptfiguren sehr wenig zur Geltung. Was jedoch besonders verletzt wird, sind die *Gestaltungsprinzipien* der ideal-realistischen Konzeption. Neben dem hinreichend erwähnten Realismusprinzip fallen hierunter auch die krassen Verstöße gegen den Grundsatz der Einheit: von einer *harmonischen* und vor allem *ökonomischen* Gestaltung im Hinblick auf eine stringente Entfaltung der ideellen Problematik kann überhaupt nicht die Rede sein. Statt dessen scheinen wiederum *beide Programmtheorien* verwirklicht, insofern sowohl die nicht-ratioide aber realitätsbezogene Darstellungsweise als auch die "unwirkliche" Verbindung von Realitätspartikeln in dem stilistischen Befund der "Schwärmer" identifizierbar sind.

Abschließend seien die beim Inhalt schon angedeuteten problematischen Aspekte des Dramas um die aus der Form resultierenden Schwierigkeiten erweitert. Es sind zwei Punkte zu unterscheiden:

1) Im Anschluß an H. Arntzen ist oben das dramaturgische Begriffspaar des *Handlungsdramas* gegenüber dem auf der Ebene des reflexiven Diskurses anzusiedelnden *Bedeutungsdrama* eingeführt worden. Letztere Kategorie ließ sich mit anderen Autoren durch die Termini *Konversationsstück* und – unter Vorbehalt – *philosophisches Drama* präzisieren. Die Eigenheit der "Schwärmer" scheint nun darin zu liegen, daß sie wegen

wenn er schreibt: "Musil's drama Die Schwärmer superficially adheres to the principles of mimetic drama epitomized by Naturalism."

²⁸³ An dieser Stelle ist nachzutragen, allerdings nicht näher auszuführen, daß in den "Schwärmern" alle drei sog. Einheiten (Ort, Zeit, Handlung) beachtet sind; siehe Schneider, S. 12, sowie Erhart, S. 150-159ff.

der massiven sprachlichen Überformung einerseits wohl kein echtes Handlungs-drama sind, andererseits aber auch – und hierin besteht die Problematik – *kein* wirkliches Bedeutungs-drama im präzisierten Sinne. Denn dazu ist die Gedankenexposition völlig unzureichend: Es wird nicht richtig philosophiert, so daß verschiedene Positionen sich deutlich artikulierten, einem Gedanken nach seinen Prämissen und Konsequenzen nachgegangen würde. Dem steht schon die aus der stilistischen Synthese herrührende Verworrenheit der Gestaltung entgegen, aber auch die Verquickung mit einer dramatischen Handlung überhaupt – d. h. der Umstand, daß "Die Schwärmer" dann doch wieder zu stark *Handlungs-drama* sind. Indem das Stück somit *beides* ist, Handlungs- und Bedeutungs-drama (allerdings mit dem Schwerpunkt beim letzteren), ist es zugleich *keins* von beiden richtig.

Was nur als terminologische Schwierigkeit erscheinen könnte, nimmt handfeste Formen an, wenn man nach der *Rezipierbarkeit* eines solchen Zwitter fragt. Denn der Maßstab für das Verständnis eines Dramas sind die Konzentration und Aufnahmefähigkeit des normalen Rezipienten: des Theaterbesuchers. Der jedoch sieht sich mit der prekären Situation konfrontiert, daß sich in den "Schwärmern" Handlungs-drama und Bedeutungs-drama gegenseitig im Wege stehen. Das bedeutet im Hinblick auf die stärker *philosophische* Anlage des Stückes, daß die beschriebene disparate Gestaltung einen aufmerksamen Nachvollzug des Gedanklichen verhindert. Die ideologischen Intentionen der "Schwärmer", die sich für den sezierenden Blick des Textinterpreten immerhin ergeben mögen, wird der bloße Zuschauer kaum einmal ahnen, geschweige denn erfassen.²⁸⁴

2) Die zweite kritische Überlegung betrifft Musils szenische Gestaltungsmaxime, das "ebenso sehr Einbildung wie Wirklichkeit". Auch hier ist wieder *theaterpraktisch* zu fragen; denn so etwas wie die konträre Synthese von real und unreal mag sich zwar theoretisch formulieren lassen – doch wie stellt sich das auf der Bühne dar? Dies sei

²⁸⁴ Hier ist m.E. A. Fritz zuzustimmen: "Der Text der Schwärmer ist aber nicht nur zu lang, sondern auch zu schwer für die Rezeptionssituation des Theaters und seine Bedingungen, wo man jeden Satz ja nur einmal hört und ihn sofort einem thematischen Bereich zuordnen muß. Die Zahl der in Dialog und Handlung angesprochenen Themen muß deshalb relativ begrenzt sein, um überschaubar bleiben zu können. Es ist aber typisch für den Dialog der Schwärmer [...], daß er unaufhörlich abschweift [...], dazu von einer teils gesuchten Metaphorik, teils abstrakten Begrifflichkeit ist [...], die zum Mit- und Durchdenken wesentlich mehr Zeit erfordert, als es die Situation des augenblicklichen Zuhörens und Verstehens erlaubt." (1981, 42) Ebenso wie Fritz (ebd.) kritisiert auch M. Esslin 1982, 38ff., das Übergewicht des Verbalen und den Mangel an eigentlich Dramatischen, einer übersichtlichen Handlung. Gleichlautend resümiert auch J. Jesch: "Alles in allem ein völlig undramatischer, weil zu wenig eindeutiger, zu komplexer Text, der das ablaufende Geschehen mehr kommentiert als es von sich aus führt." (1968, 31; vgl. auch Naganowski 1985, 73f.) Daß Musil selbst derartige Einschätzungen und den Eindruck des Ermüdenden später teilte, wurde erwähnt (siehe Fußnote 57). In diesem Zusammenhang ist der gleichfalls späte Tagebuchvermerk nachzutragen: "Die Schwärmer waren ein Nebel geistiger Materie, ohne dramatisches Skelett." (T, 956) Aufschlußreich wäre auch, die Aufführungsgeschichte unter diesem Gesichtspunkt zu befragen.

abschließend kurz dort unter die Lupe genommen, wo es am sinnfälligsten ist: in der Kulissengestaltung: Hier ist die Problematik bereits in einem Detail der ersten Szenenanweisung auszumachen: Einerseits heißt es: "Die Wände sind aus Leinen, Türen und Fenster sind darin ausgeschnitten.", andererseits aber wenige Zeilen später: "Regine sitzt [...] an der Schlafzimmertür, leise mit den Fingerknöcheln daran trommelnd." (310) Es mag beckmesserisch erscheinen, und doch: Wie läßt sich an einem frei hängenden Leinenstück (denn so ist die Anweisung wohl zu verstehen) mit den Fingerknöcheln *trommeln*, und das auch noch leise?²⁸⁵

Es hat den Anschein, als käme Musil mit dieser Synthese eines Gegensatzes an die Grenzen der theatralen *Darstellbarkeit*. Was das für die in den "Schwärmern" propagierte Ideologie bedeutet, soll hier nicht mehr untersucht werden.²⁸⁶

2. "Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer"

2.1. Inhalt und Aussage

Das Thema von "Vinzenz" zu bestimmen, ist nicht einfach. Denn so reibungslos das Stück auch abläuft, man gelangt auf Anhieb nicht weiter als zur der Einsicht, daß es von intellektuell-amourösen Verwicklungen um eine sonderbare Edelkokotte handelt. Wobei nicht nur die Figuren farcehaft-satirisch distanziert erscheinen, sondern das Spiel selbst. Einige Interpreten haben es bei diesem Befund bewenden lassen, namentlich H. Arntzen hebt ganz auf das satirische Element ab.²⁸⁷

Dagegen ist allerdings von anderer Seite – als tiefere Schicht – das Vorhandensein der ernsthaften Musilschen Themen betont worden, womit das kleine (von Musil selbst bekanntlich wenig geschätzte) Werk in die thematische Kontinuität von "Schwärmern" und dem MoE zu stehen käme.²⁸⁸ Insgesamt lassen sich m.E. die folgenden drei Aussagekomplexe unterscheiden:

(1) Bloßstellung von falschem Leben und falscher Kunst

Die Bloßstellung erfolgt auf zwei Ebenen: *Erstens* wird auf Inhaltsebene der Großteil der

²⁸⁵ Ebenso fragt Luserke bezüglich Musils Synthese-Intention: "Wie aber läßt sich dies szenisch umsetzen, wie dramaturgisch zwischen Imagination und Wirklichkeit changieren?" (1995, 48) Es wäre überaus lohnend, die Bühnengeschichte des Stückes auch daraufhin zu studieren.

²⁸⁶ Gleichfalls ist hier – aus Raum-, aber auch Definitionsgründen (s.o. Fußnote 124) – von einer Bestimmung der dramaturgischen Modernität der "Schwärmer" (und auch des "Vinzenz") abzusehen, wie sie in der Literatur denkbar kontrovers unternommen wird: So streicht beispielsweise Schneider, 9ff., die "Konventionalität" des Schauspiels hervor ("Musils 'Schwärmer' können in der Anlage dem absoluten Drama, dem Illusionstheater im weitesten Sinn, zugerechnet werden.", S. 12), wogegen u.a. Naganowski 1985, 70, in ihm das "moderne Anti-Theater" vorweggenommen sieht.

²⁸⁷ Arntzen 1971, 315ff. Gleichfalls zuletzt Goltschnigg 1991, 160.

²⁸⁸ So u.a. Scharang 1965/66, 54, Reniers-Servranckx 1972, 232, Esslin 1982, 26, Reis 1983, 137.

auf tretenden Figuren – Bärli, Halm, die bedeutenden Männer und die Freundin – *kritisiert*, entweder allgemein im Zusammenhang mit der Stellung Alphas (1) oder durch jeweils gesonderte satirische Darstellung (2).

1) Die erste Variante bildet die mehr hintergründige Quelle der Komik und zugleich das Terrain der Handlung. Sie ist im Wortsinn *institutionalisiert* im Verhältnis Alphas zu den Herren (außer Vinzenz und Halm). Erweckt dieses Verhältnis auch ganz den Anschein einer Edelprostitution (man kommt regelmäßig nächtlich der Reihe nach)²⁸⁹, ist ausdrücklich doch nur von "geistigen Beziehungen" die Rede (445). Deren Inhalt besteht darin, daß Alpha – offenbar gegen Regelung ihrer Geldangelegenheiten (430) – den vor allem durch ihre berufliche Fixierung dem Leben entfremdeten "berühmten Männern" die Beschränktheit und Sinnlosigkeit ihrer Lebensweise vor Augen führt. Eine längere Replik Bärli's führt das aus:

Bärli: Und wenn Alpha sagt: drei Uhr nachts, und nicht wie Mann und Frau, (und natürlich ein bißchen doch wie Mann und Frau), verstehen Sie, wenn sie so das Leben verdreht, und man spricht dann so über sein Leben -: haben Sie schon einmal zwischen Ihren Beinen durchgesehen? So mit verkehrtem Kopf? So, genauso ist es! Alles sieht ganz anders aus und wie neu! Man merkt erst, daß man lebt; oder daß man nicht gelebt hat. (416f.)

Alpha führt, so läßt sich sagen, ein *Destruktionsbordell* für an ihrer Bestimmtheit leidende Männer: "Menschen der Geschäfte, der Tatsachen und der Wissenschaft" (420).

2) Als ein Beispiel für einen satirischen Einzelakt kann die außerinstitutionelle Reaktion von Alpha "scharfe[r] kleine[r] Zunge" (413) gegenüber dem Kaufmann Bärli gelten: wo sie ihm vorhält, der sie vor die Wahl stellt, ihn zu heiraten oder mit ihm zu sterben: "Aber das ist ja schrecklich geschmacklos. Ihre Beschäftigung mit dem Handel, Ihre literarische Unbildung erlauben Ihnen wie ein Familienblattroman zu fühlen!" (411) Die "berühmten Männer" hingegen – Der Gelehrte, Der Musiker, Der Politiker, Der Reformers, Ein junger Mann – entlarvt in allen drei Akten allein die Absurdität ihrer stereotypen Erscheinung: z. B. wo sie sich in kleinlicher Kompetenz- bzw. Potenzprotzerei ergehen²⁹⁰, oder gleich ganz unisono Choreographien werden (442f.). Alphas verstoßenen Mann, den skurrilen Kunsthändler "Dr. Apulejus-Halm", entblößt vor allem sein Versuch, (mittels Vinzenz) Alpha zu erpressen, als geldgierigen Intriganten (421). Zugleich erfährt sein homosexuelles Gebaren ebenso eine Ironisierung wie die hysterische Bisexualität der Freundin (424 bzw. 426f.).

Zweitens kritisiert Musil – rein auf Darstellungsebene – die Formelhaftigkeit *theatraler Konventionen*, indem er mit dem Drama insgesamt die "Travestie der theatralischen Form" liefert.²⁹¹

²⁸⁹ S. 422. Vgl. auch die Termini: "Freier" (421), "Kunden" (416), wiederum aber "Freunde" (422).

²⁹⁰ S. 421ff.. Die sexuelle Konnotation ergibt sich schon aus der Schlüssel-Schloß-Metaphorik in der Stelle.

²⁹¹ Stefanek 1981, 147; außerdem – neben Arntzen, a.a.O. – Schneider, 184f.

Dies erfolgt durch karikierende Aufnahme überkommener Formklischees lustspielhafter und tragischer Provenienz. Hierher gehört vor allem das extreme Eifersuchtsgebaren Bärli's ("gemeinsame Liebe oder Tod. "), das pathetischer Groschendramatik entstammt. Es erfährt seine explizite Bloßstellung durch den Nachweis seiner simplen Simulierbarkeit (in Vinzenz' Inszenierung von Bärli's Doppelmord-Theatercoup in II).²⁹² C. Rogowski hat deutlich gemacht, wie die jeweils *nachträgliche* Aufdeckung der drei zentralen Theatercoups (dazu s.u.) den Rezipienten dessen überführt, derartigen Theaterdonner ernst genommen zu haben.²⁹³

(2) Andeutung des wahren Lebens

Das gegenüber dem kritisierten, bestimmten, als wahr behauptete Verhältnis zum Leben wird einerseits – konsequent – als das der *Unbestimmtheit* bzw. *Allmöglichkeit* exponiert. So gehen Alphas und Vinzenz'²⁹⁴ Zukunftsvisionen dahin, "in der Politik, in der Kunst, in der Moral, in allen Angelegenheiten des Lebens uns wirklich zu allem erheben [zu] lassen, was wir wollen und [zu] vernichten, was uns nicht gefällt." (431) Den Reiz solcher Lebensweise bringt Vinzenz selbst auf die Formel: "Das läßt sich wirklich nicht ausdenken." (ebd.) Er erinnert denn auch an den "herrlichen Lebensappetit", der sie in ihrer Jugend verband (427), leugnet die Eindeutigkeit von Tatsachen ("Die Tatsachen sind nämlich phantastisch." 441) und spricht von der Welt als "diesem Durcheinandergehämmer, wo man seine eigenen Gedanken nicht versteht [...] dieser wahrhaft sträflichen Unordnung." (ebd.)

Entspricht dieses Bild ungefähr der Weltsicht der "Schwärmer", so wird gleichfalls die wahre Wirklichkeit im Erleben des "anderen Zustands" ausgesprochen. Dort nämlich, wo Vinzenz Alpha an den "Höhepunkt dieses Glücks" ihrer Liebe erinnert und diesen sowohl (poetisch) als Verschmolzensein ihrer beider und der Welt ("Man ist kein Körper mehr [...]") 428) beschreibt, als auch die Flüchtigkeit von "solchen Zuständen" beklagt, nämlich,.. "daß man sie in Stein festhalten kann [...] oder in Versen, aber nicht im Fleisch und Blut. Wo kommt dieses Unirdische hin?" (ebd.)

Auf den Umstand der unklaren Verquickung beider Wirklichkeitskonzepte wird (kritisch) zurückzukommen sein.

(3) (ironische) Unmöglichkeit des wahren Lebens

Das Verhalten (Handeln) von Vinzenz und Alpha motiviert sich aus ihrem *Wissen* um das wahre Leben, indem sie versuchen, es zu *realisieren*.

²⁹² Siehe außerdem die Replik der gerade erst befreiten Alpha zu ihrem verhinderten Mörder Bärli: "(reicht Bärli die Hand) Sie haben mir sehr gut gefallen! [...]" (414)

²⁹³ Rogowski 1993, 202, 212, 214, 223.

²⁹⁴ Über beider 'ideologische' Zusammengehörigkeit äußert Alpha sich kurz vor dem Folgenden: "Er ist ein Mensch, den nichts zu binden vermag. So wie ich. [...]" (426)

Ist allerdings schon bei ihrem Wissen nicht immer klar, mit wieviel Ernst Musil dieses – *sein* – Thema verstanden wissen will, scheint seine Behandlung der Lösungsversuche nach Ansicht einiger Interpreten die Grenze zur "Selbstparodie" überschritten zu haben.²⁹⁵ Geradezu sarkastisch muß es nämlich erscheinen, wenn Vinzenz und Alpha in ihren Schwärmer-Träumen die Allmöglichkeit im Grunde allein auf (unendlich) viel *Geld* gegründet sein lassen und, konsequent, dann auch in der Praxis dieses Lebens die Haltung des Geldmenschen Bärli inaugrieren: als *Allmacht*. Allein das Detail, die Quelle des Reichtums in der Beherrschbarkeit des Zufalls (im "Glücksspiel") durch eine mathematische "Formel" [!] anzustreben, verkehrt in gelungener Pointierung Vinzenz' Unbestimmbarkeits-Schwärmereien in ihr Gegenteil (429f.).

Besonders Alpha, deren Realisationsversuch in Ablösung ihres Destruktionsbordells die Liebe mit Vinzenz sein soll, straft ihr mehrfaches Bekenntnis als "Anarchistin" (442) offenbar Lügen. Nach Offenbarwerden von Vinzenz' Betrug sucht sie sofort Zuflucht in der Ehe mit dem steinreichen "Baron Ur auf Usedom" (451).

Als weitere komische Spitze nimmt es sich dabei aus, wenn Musil diese Lösung als spezifisch *weibliche* aus der Perspektive der sich zurückgesetzt fühlenden Männerwelt mit einem Hauch von *Tragik* umgibt:

Vinzenz: Du hast es auch viel leichter. Ja, wenn ich – (Weiblichkeit andeutend) – Deine natürlichen Anlage hätte, wenn ich eine Frau wäre – ²⁹⁶

Ist Alpha bloß inkonsequent in ihrem *Wechsel* widersprüchlicher Standpunkte, verkörpert Vinzenz als "vollkommen desequilibrierter Mensch" und "nervöser Charakter" den "Typus des phantastischen Lügners" und "Hochstaplers" (440f.); zumindest immer dann, wenn, wie er selbst sagt: "ich mich einsam fühle" (450).

Aufs Ganze gesehen und weil die aufrechte Lösung eines Thomas aus den "Schwärmern" in der Posse fehlt, erfährt dieser Anselm jedoch trotz seiner Entlarvung eine gewisse Rechtfertigung. Seine Position bleibt als die einem *Mann* offenbar einzig mögliche übrig und wird scheinbar tragisch dem Verhalten Alphas zur Seite gestellt (s. o. bzw. Fußnote 296).

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß eine mehr oder weniger klare *ideologische Aussage* in "Vinzenz" nicht auszumachen ist. Denn erstens sind die Positionen der positiven Protagonisten Vinzenz und Alpha undeutlich ausgeprägt (auch zwischen aZ- und Schwärmertheorie), zweitens durch eine sarkastisch-entlarvende Behandlung unglaublich gemacht. Was dem ideellen Gehalt nach allein unproblematisch bleibt, ist das *polemische* Element, also die Seite der *Satire* auf eingeschliffene Lebenshaltungen

²⁹⁵ So z. B. Schneider, 178.

²⁹⁶ S. 442. Ebenso beklagt sich Halm über den größeren Erfolg der "Aufmachung mit einem Busen, breiteren Gesäß und so weiter" (421). Siehe auch den Ausblick am Schluß: S. 452.

(Erfolgs- und Bestimmtheitsmenschen) und Lebensdeutungen (Theaterkonventionen).

2.2. Form

2.2.1. Handlung

Es liegt nahe, daß die angedeutete Karikierung der dramatischen Form sich vor allem dort niederschlägt, wo "Vinzenz" "Handlungsdrama" ist.²⁹⁷ Dabei weist das Stück insgesamt eine durchaus "rege Handlung" auf, die sich aus "zahlreiche[n] bühnenwirksame[n] Situationen", "Verwicklungen, Effekte[n] und Sensationen" zusammensetzt.²⁹⁸

Den Rahmen bildet, wie man nach und nach erfährt, die nächtliche Namenstagsfeier Alphas, zu der die "bedeutenden Männer" erwartet werden. Damit ist die erste der insgesamt drei Situationen des Stückes gegeben: Alpha in Ausübung ihres offenbar über Jahre schon betriebenen amourös-intellektuellen Destruktionsgewerbes.

Die in diesen Grundzustand einbrechenden Verwicklungen kommen maßgeblich durch die Intentionen Bärli und Halms zustande: Ersterer versucht zu Beginn des Stückes die Gastgeberin zur Heirat zu zwingen, indem er ihr für den Fall einer Weigerung den gemeinsamen Tod vor Augen stellt (= erster Theatercoup). Er läßt aber von der Realisierung der Drohung angesichts der entdeckten Anwesenheit Vinzenz' resigniert ab. Vinzenz nun erweist sich nicht nur als Jugendfreund Alphas, der nach fünfzehn Jahren ein Gespräch mit ihr beenden will, sondern als Handlanger des zweiten Akteurs, Halm, der seine Frau Alpha mit einem nachgewiesenen Ehebruch erpressen will. Neben dem Gespräch Vinzenz' mit Halm findet in Akt I noch der kuriose Auftritt der "bedeutenden Männer" statt.

Akt II spielt am anderen Morgen und zeigt als zweite Situation Alpha in Liebe zu Vinzenz und entschlossen zu einem neuen Leben. In einem zweiten Theatercoup stürzt Bärli herein und erschießt Alpha und sich – allerdings mit Platzpatronen –, um seine Seele von ihr zu reinigen (Katharsisparodie); daß diese Aktion von Vinzenz arrangiert worden war, wird noch in II aufgedeckt und erschüttert Alphas Vertrauen zu ihm.

Dieser Zweifel Alphas ist verstärkt und in offenen Zorn übergegangen in Akt III, nachdem der Schwindel von Vinzenz' Formel zur Glücksspielberechnung (auf welche die beiden ihre Zukunft gebaut hatten) aufflog. Den Bruch komplett macht dann, daß Vinzenz Alpha mit der Freundin betrügt – wenn es ihm auch noch gelingt, diese Tatsache samt der hieran anschließenden Rauferei der beiden Frauen vor den anwesenden Männern (diesmal) als Inszenierung auszugeben (= dritter Theatercoup). Alpha weist Vinzenz und den ihr von den Männern zur Normalisierung der Lage angebotenen Hahn

²⁹⁷ Arntzen 1980a, 123.

²⁹⁸ Naganowski 1979, 94, 96.

zurück und entschließt sich telefonisch – dritte Situation – zur Ehe mit einem Baron Ur auf Usedom.

Trotz der, zumal in Anbetracht der Kürze des Stückes, scheinbaren Dichte der Handlung, ist es richtig, diese als eigentlich "sekundär" anzusehen.²⁹⁹ Erstens, weil sie – wie in 2.1. bereits bemerkt – in den drei entscheidenden Theatercoups *parodistisch* ist und als solche, d. h. als *Schein*, zu erkennen gegeben wird. Es *wird* nicht ernst (Bärli gibt auf, wenn es ihm überhaupt ernst war), es *war* nicht ernst, sondern inszeniert (Bärlis ausgeführter Doppelmord), und es *war* ernst, wird aber erfolgreich als inszeniert hingestellt (Vinzenz' Betrug und die Schlägerei der Frauen).

Zweitens ist mit G. Reis davon auszugehen, "daß das Stück nicht eigentlich auf der Ebene der Handlung, sondern *auf der Ebene der Sprache spielt*."³⁰⁰ Das ist nun zu betrachten.

2.2.2. Sprache und Dialogik

Daß die Sprache die "tiefere Schicht der Komödie" ist³⁰¹, geht hervor aus der starken Dialogpräsenz und aus dem Sprechstil im einzelnen.

Die *Dialogdichte* zeigt sich darin, daß in allen drei Akten neben und um die Aktionen lange und für das Geschehen fruchtlose Gespräche gestellt sind: so in Akt I nach Alphas Abgang die Auslassungen Vinzenz', Bärlis und Halms, die in der Debattier-Klamotte der Männer ihre Fortsetzung finden; zumal die langen Dialoge zwischen Alpha und Vinzenz in II (fünf Seiten) und III (fünf bis sechs Seiten bei 40 insgesamt). Vor allem die Dialoge der letzten beiden Akte tragen zur Handlungsentwicklung nichts bei: In II bilden Vergangenheit und ferne Zukunft ihr Thema, und in III geht es nur um die *Reaktion* Alphas gegenüber den Entlarvungen Vinzenz', die selbst bezeichnenderweise *nicht* szenisch-dialogisch vorgenommen werden. *Handlungsrelevante* Dialoge dagegen sind kurz und oberflächlich, z. B. – neben den Bärli-Aktionen – Alphas Ausfälle gegen Halm in dessen An- (I) und Abwesenheit³⁰² (III).

Die bloße Länge der Vinzenz-Alpha-Dialoge erweist sich ihrerseits als *stilprägend* angesichts der Belanglosigkeit der hier geäußerten Reflexionen. Sie kommen über den Status von Mitteilungen und einseitigen Meinungsbekundungen in der Regel nicht hinaus. Ist das aber doch einmal der Fall, d. h. steht ein ernsthaftes Thema zur Debatte (wie die Erfahrungen des aZ in II), wird dessen Erörterung entweder unterbrochen (wie in I Vinzenz und Bärli durch Halm, Vinzenz und Halm durch die Männer) oder an der Oberfläche gehalten (besonders die Dialoge von Alpha und Vinzenz in II und in III).

Diesem Befund aufgesetzten Sprechens entspricht vollkommen die nähere *Stilanalyse*,

²⁹⁹ Rasch 1969, 165.

³⁰⁰ Reis 1983, 139. Hervor. C.S.

³⁰¹ Rasch 1969, 165f.

³⁰²

derzufolge die Redeweise in "Vinzenz" eine kunstvolle "Montage von Allgemeinplätzen, Sprachklischees und literarischem Kitsch" ist.³⁰³

Anzumerken bleibt noch der Umstand, daß auf die Sprachthematik im Drama selbst in verschiedenster Weise angespielt wird. Anlaß des allgemeinen nächtlichen Treffens ist Alphas *Namenstag*, wobei herauskommt, daß der Name ein künstlich angenommener ist (424f.). Und Vinzenz stellt sich Bärli auf dessen bezeichnende Frage: "Ja, was haben Sie denn für einen Beruf?" vor als:

Vinzenz: Wortemacher.

Bärli: Wo – ? Schriftsteller?

Vinzenz: Nein; weniger. Wortemacher. Namenmacher. [...].³⁰⁴

2.2.3. Figuren und Psychologie

Mit einer gewissen Zwangsläufigkeit läßt sich aus dem Gesagten auf die Erscheinungsweise der Figuren schließen:

So sie in entliehenen und nichtssagenden Phrasen *reden*, ohne aufeinander wirklich einzugehen, und entweder gar nicht oder nur verdeckt oder täuschend *handeln*, müssen sie den Eindruck einer gesichtslosen *Leere* vermitteln, einer Hohlheit, die der Fassaden-Physiognomie der satirischen Typisierung korreliert. Dies gilt bemerkenswerterweise aber nicht nur für die "bestimmten Menschen", allen voran die "bedeutenden Männern", sondern auch für Alpha und Vinzenz – und zwar selbst noch in Momenten, wo zumindest Alpha ehrlich und echt sein soll. Als Beispiel der folgende Liebes-Geld-Diskurs aus dem zweiten Akt:

Vinzenz. [...] (Sie an sich ziehend.) Ich habe es ja so satt. Und Du – bist auch nicht glücklich...? Nur vor dem – was damals zwischen uns – sein Ende nicht gefunden hat: – liegt noch ein Wunderglas. Das letzte. Laß es uns auch zerbrechen. (Sie küssen sich. Umschlungen gegen den Alkoven. Unterwegs Halt auf der Ottomane.)

Alpha (besorgt): Du bildest Dir nichts darauf ein, daß ich Dich liebe? Es ist ganz unwichtig.

Vinzenz: Ein bißchen liebst Du doch wohl diesen Bärli?

Alpha: Ach was, was ist das?

Vinzenz: Eben. Gar nichts. Geld ist gar nichts, solange es in Aktien und Unternehmungen eingesperrt ist. [...] (429)

Allerdings ist diese Hohlheit der Personen respektive ihrer Sprache zu unterscheiden von der der "Schwärmer": Dort sind es Irrealität und Künstlichkeit der Diktion einer Minderheit, hier ist es, genau im Gegenteil, die durch Übertreibung und Pointierung

³⁰³ Schneider, 185. Siehe zu Einzelheiten: a.a.O., 185-194.

³⁰⁴ S. 415. Ebenso sei noch die Stelle S. 412 genannt, wo es in fünf Repliken um das "namenlos glücklich"-Sein geht und Alpha Bärli zu dem Geständnis nötigt: "Ja, Alpha: mir fehlen die Namen. Mir haben immer die Namen gefehlt [...]."

karikierte *Alltäglichkeit* des Jargons des gesamten Personals.

Diese Differenz bedingt denn auch den diametral verschiedenen Gesamteindruck: Wo "Die Schwärmer", bezogen auf einen normalen Zuschauer, in ihrer Komplexität und Verstiegtheit eher Verdruss und Langeweile aufkommen lassen, besticht "Vinzenz" durch eine Lebendigkeit, ja Spritzigkeit, die namentlich im Auftakt mit Alpha und Bärli eine einzigartige Fulminanz besitzt.

2.2.4. Gestaltung allgemein – Komik

Es liegt offenbar im komischen Genre als solchem begründet, daß es – insofern die Entspannung der Realität durch humorvolle Transformation seinen Inhalt abgibt – prinzipiell *realistisch* angelegt ist.³⁰⁵

In "Vinzenz" zumindest scheinen Komik und Realismus voneinander unablösbar. Denn Musil geht noch weiter, indem er nicht nur die Szene geradezu naturalistisch gestaltet (wie aus den Bühnenanweisungen vor allem zu Aktbeginn hervorgeht), sondern, wie geschildert, auch bei der Figurenzeichnung die realistischen Möglichkeiten hin zum Supranaturalismus der Satire ausreizt. In diesem Sinne spricht auch G. Schneider von "übertreibende[r] *Imitation*"³⁰⁶ des Stückes.

Allerdings bleibt festzuhalten, daß in der realistischen Überzeichnung phasenweise ein Ausmaß an Unwirklichkeit erreicht wird, welches das "Phantastische"³⁰⁷ streift. Allerdings durchweg unter *komischem* Vorzeichen, so daß zu keinem Zeitpunkt das Visionäre einer Schwärmer-Stimmung aufkommt, sondern stets der Eindruck von Abstrusität bis hin zur Klamotte vermittelt wird.

Auch mit komischer Wirkung in Rechnung zu stellen, jedoch schwieriger einschätzbar, ist das Vorliegen von Andeutungen der *ernsthaften* Musil-Thematik, vor allem in den langen dialogischen Reflexionen zwischen Alpha und Vinzenz in II und III. Hierbei wird die Vorbildung des Rezipienten zu berücksichtigen sein, insofern nämlich der mit den Überlegungen Musils zu einer *anderen Wirklichkeit* Unvertraute die entsprechenden Hinweise in "Vinzenz" angesichts ihrer Beiläufigkeit nicht verstehen und als puren nonsense nehmen wird. Nur wer erkennt, was hier – intertextuell – zitiert wird, dürfte in der subtilen Selbstparodie Musils eine Quelle der Belustigung finden.

Die Komik des "Vinzenz" ist daher im Ganzen von einer verwirrenden Vielgestaltigkeit und Nuanciertheit: Wortwitz steht neben Knallaktionen, Karikierung auf zwei Ebenen neben abstruser Reflexion, die gleichzeitig Existentiell-Tragisches exponiert, das andererseits (selbst-) parodierend gebrochen wird.

³⁰⁵ Vgl. Erich Trautwein: Komödientheorien und Komödien. Ein Ordnungsversuch. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 27 (1983). S. 86-123. Zu Komödie der Moderne siehe Bayerdörfer 1994.

³⁰⁶ Schneider, 184f.

³⁰⁷ Reis 1983, 152, siehe allgemein S. 137ff. zum "Spiel mit der Wirklichkeit" (S.157). Vgl. zum Begriff des Phantastischen in der modernen Literatur Fischer 1994.

2.3. Resümee

Es hat den Anschein, als könnte die resümierende Reflexion der "Posse" "Vinzenz" im Unterschied zum dem "Schauspiel" "Die Schwärmer" noch stärker auf Musils dramatische Gattungsspezifika zurückgreifen.

Das komische Genre bestimmte sich, in moderner Ausprägung, als "ironisches Spiel mit der ganzen Existenz", wogegen die "alte Komik" "aufs Typische" geht und sich "auf der Bühne mit Clownerie u. Akrobatik" paart. Auf den ersten Blick muß es danach so aussehen, daß "Vinzenz" der zweiten Rubrik zufällt, denn sowohl Typisierendes als auch Clowneskes liegen vor.

Doch wandelt sich das Bild angesichts der subtilen Intellektualität des Stücks, die gerade die Hauptfiguren von üblicher Typisierung ausnimmt. Und angesichts des Umstandes, daß zusammen mit anderen, vor allem tragischen, Theaterkonventionen jene alte Komik gerade satirisch *vorgeführt* wird, d. h. als solche keine Geltung besitzt.

Indem das Satirische sich allerdings weiter auf alles – auch die scheinbar ernsthaften Hauptfiguren – erstreckt, wird gleichfalls eine Zuordnung zum modernen Komödien-Typ fragwürdig. Denn diese verlangt als "ironische *Utopie*" und "umgestülpte *Tragödie*", eine grundsätzliche *Ernstnahme* des, freilich darin komischen, Spiels.

Das bedeutet also: Eine *Satire* ist generell nicht die von Musil definierte "Komödie großen Stils". Und die ernsthaften Momente von "Vinzenz" waren ja unter den handlungs- und dialogmäßigen Turbulenzen nicht nur schwer erkennbar, sondern auch ihrerseits Gegenstand einer tragisch-komischen Entlarvung, in den Figuren Alpha und Vinzenz.³⁰⁸

Gerade der letzte Punkt hat bemerkenswerte Konsequenzen für die Frage nach dem Verhältnis des Dramas zu Musils ästhetisch-dramaturgischen Konzeptionen. Das (selbst-)parodistische *Spielen* mit Inhalt und Form ist nämlich in allen dreien nicht vorgesehen: Die komische *Idee* des Ideal-Realismus ist ebenso ernstzunehmen wie die visionär-utopische Tatsachenschöpfung der (Ir-)Ratioiditäts- und die "apokryphe" Gedankenverbindung der aZ-Theorie.

Und wenn auch, was die realistische *Gestaltung* von "Vinzenz" betrifft, die der Irrealität verhafteten Programmtheorien grundsätzlich nicht in Frage kommen, so ist auch die volle Kongruenz mit dem Ideal-Realismus in Zweifel zu ziehen: Der satirische Hyperrealismus bedeutet nämlich mehr eine abstruse Verzerrung als die geforderte symbolische Stilisierung. Insgesamt gewinnt damit W. Berghahns eingeführte Rede von "Vinzenz" als dem "Satyrspiel" zu den "Schwärmern"³⁰⁹ vollen Sinn – und zwar gemessen *an jeder* der drei hier herausgearbeiteten poetologischen Konzeptionen Robert Musils.

³⁰⁸ So fragt auch Rasch 1969, 170, "ob sich dieser Ernst mit dem Gattungscharakter der Komödie verträgt".

³⁰⁹ Berghahn 1963, 85.

Schluß

Im Einleitungsteil wurde die Frage aufgeworfen, ob Musils ästhetische Bemerkungen die Höhe begrifflicher Stringenz aufweisen bzw. ob sich *eine* geschlossene Perspektive der Theoriebildung in seinem kritisch-essayistischen Werk abzeichnet. Es ließ sich zeigen, daß das zweite Moment der Frage zu verneinen ist. Nicht weniger als *drei* Konzeptionen liegen vor: die der klassischen Tradition verhaftete des Ideal-Realismus und die beiden, wenngleich nicht traditionslosen, so doch von Musil eigenständig und modern formulierten Theorien des "anderen Zustandes" und der "(Nicht-)Ratioödität". Letztere ähneln sich freilich so stark, daß sie zwar nicht – wie bislang üblich – schlichtweg als identisch verstanden, wohl aber unter einem Oberbegriff zusammengefaßt werden dürfen. Dann aber wäre immer noch von *zwei* konkurrierenden Modellen zu sprechen.

Hält man sich bloß an den so formulierten Befund, wonach bei ein und derselben Person entgegengesetzte Positionen anzutreffen sind, so bestünde noch keine Veranlassung, Musils Begriffsstärke in Zweifel zu ziehen. Denn es hat mithin die größten Denker ausgezeichnet, daß sie ihre Theorie modifizierten oder gar durch eine ganz andere ersetzten. Das aber ist bei Musil wiederum auch nicht der Fall, und zwar allein deswegen, weil er nicht nur kein wirklich klares Bewußtsein von einem Wechsel seiner Konzeption zeigt, sondern vor allem miteinander widersprechende Auffassungen – trotz einer gewissen zeitlichen Phaseneinteilung – *gleichzeitig* vertritt. Evident geworden ist das besonders in der Differenz zwischen den so gut wie ausschließlich klassisch-traditionell orientierten Theaterkritiken und den überwiegend modern ausgerichteten Essays (Programmtheorien).

Ließe sich diese Sachlage u.U. noch durch das Argument relativieren, daß solche Widersprüche nur *zwischen* einzelnen Texten bestehen, die selbst gleichwohl *in sich* stimmig sind, so haben sich bei Musil doch auch nicht selten *in* einzelnen Arbeiten Unverträglichkeiten ergeben, z. B. bei der Wirkungsästhetik oder dem Tragikbegriff.

Trotzdem bedeutete es einen Fehlschluß, zu meinen, es ginge bei Musil letztendlich dann alles durcheinander, so daß M. Userkes harsches Verdikt zuträfe, wonach "dieser Schriftsteller" sich "der Kohärenz und Einsinnigkeit von Begriffen und Systemen [...] stets" entzieht. Denn zum einen *gibt* es Texte, die ziemlich komplexe Gedankenstrukturen in sich konsequent entfalten – das waren hier bis zu einem gewissen Ausmaß die programmatischen Essays.³¹⁰ Zum anderen lassen eine Vielzahl z.T. weitverstreuter Aussagen ihre Zugehörigkeit zu *einer* Vorstellungswelt deutlich erkennen. Deswegen konnte Musil die Probe der Systematisierbarkeit seines Denkens bestehen – bzw. mußte das gegen seine Selbsteinschätzung. Die unter A, 1. rekonstruierte und zugleich zur allgemeinen Poetologie erweiterte Dramen- und Theaterästhetik ergab

³¹⁰ Dabei ist allerdings von der z.T. wenig glücklichen Darstellungsleistung einmal abgesehen.

nicht nur ein überraschend geschlossenes Bild, sondern konnte sich sogar vor namhaften Vertretern aus Klassik und Nachklassik sehen lassen. Umgekehrt bekundete sich darin gerade ihre ideen-geschichtliche Abstammung.

Insgesamt gesehen erscheint Musil damit mehr als ein Mensch theoretischen *Instinktes* als der luziden Selbst-Reflexion. Er *hat* durchaus klare Überzeugungen, doch beherrscht sie nicht oder nur selten soweit, daß er sie in einem Zusammenhang darzustellen bzw. ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Gedankenkreisen einzusehen in der Lage wäre. Nun ließe sich womöglich gegen die globalisierende Tendenz eines solchen Diktums auf den zeitlich wie stofflich – d. h. die Werkauswahl betreffend – recht eingeschränkten Horizont der Beweisgrundlage verweisen. So ließe sich etwa sagen, jene Widersprüchlichkeiten seien nur als Eigenheit einer *bestimmten* Phase in Musils Denken zu deuten, in welcher zudem das Durcheinanderschießen disparater Theoriestücke womöglich eine besondere Fruchtbarkeit bekundet.³¹¹

Gegen diesen Einwand ist indes daran zu erinnern, daß das Textcorpus über die Phase der Theaterarbeiten, also die erste Hälfte der 20er Jahre, hinaus erweitert wurde, indem frühere wie spätere Texte nicht-fiktionalen Charakters einbezogen wurden. Vor allem weil mit dem "Ansätze"-Essay in der Tat eine die gesamte aZ-Theorie repräsentierende Quelle untersucht wurde, mag das den wenigstens ansatzweisen Anspruch rechtfertigen, einen gewissen Aufschluß über die Musilschen Denk- und Theorieverhältnisse gewonnen zu haben.

Insofern bleibt die bereits zitierte Sequenz von Bemerkungen zur Ästhetik aus dem Tagebuch von "1937 - etwa Ende 1941" als *Musils* resümierende Selbstbeschreibung zu bestätigen – gerade auch in ihrer unzureichenden Lakonie und Widersprüchlichkeit.³¹² Es ging Musil mehr durch den Kopf als er klären konnte oder wollte, denn es trifft grundsätzlich zu, wenn er sagt: "Ich bin kein Philosoph, ich bin nicht einmal ein Essayist, sondern ich bin Dichter." (T 665)

Mit diesen Schlußfolgerungen ist allerdings nur den *formalen* Seite des Befundes Rechnung getragen, indem festgestellt wurde, daß bzw. inwieweit Unklarheiten in den ästhetischen Konzeptionen vorliegen. Der *inhaltliche* Aspekt ist deswegen noch

³¹¹ Vergleichbar heißt es bei Henninger 1992, S. 103: "Vom Beginn der zwanziger Jahre bis ins erste Halbjahr 1925 erlebte Robert Musil die innovativste und optimistischste Phase seines Lebens." Ebenso beschreibt Böhme 1974, die unmittelbare Nachkriegszeit als Umbruchsphase in Musils Denken (z. B. 1ff.).

³¹² Es handelt sich um Heft 33, Nr. 72; der ganze Passus, T, S. 929 lautet: "Zu meinen 'ästhetischen' Grundsätzen gehört seit je dieser: Von jeder Kunstregel ist auch das Gegenteil/der Gegensatz möglich. Keine Kunsterkenntnis hat Anspruch auf volle Wahrheit. Od. ähnl. Da ich nichts weniger als ein Skeptiker bin, bin ich von da auf Versuche der Begriffsbildung wie Ra-tioid u. Nichtratioïd gekommen und späterhin auf das mannigfache Verhältnis von Gefühl u Wahrheit, wie es im M.o E. angedeutet ist. Ja, ich habe eine ganze Lebensphilosophie aufgebaut. Die Auseinandersetzung mit der wiss. Ästhetik fehlt aber noch meinem Leben, zb. mit dem Begriff Geschmacksurteil. 'Es geht mich nichts an!' wie es der Künstler von der Kunstwissenschaft meint, ist bei mir noch größtenteils unaufgelöst; diese instinktive Abneigung."

einzuholen. Zur Debatte steht hierbei das *Verhältnis* der traditionell-klassischen zu den beiden Typen der Andersheits-Ästhetik, das – wie zu sehen war – sich zuspitzt im Realismus-Problem: Auf der einen Seite steht die ideelle und gestalterische Orientierung an der Realität (die *ideell* fundiert verstanden wird), auf der anderen Seite der *antirealistische* und in gewissem Sinne *antirationalistische* Gestus.

Die sich aufdrängende Frage ist die nach Zufall oder Notwendigkeit der Gegenüberstellung: Ist die Verbindung beider Konzeptionen willkürlich, d. h. wären sie zu ersetzen oder zu ergänzen durch beliebige andere, oder hat es mit ihrer Paarung eine nähere Bewandnis?

Daß das letztere wahrscheinlich ist, sei abschließend wenigstens angedeutet, und zwar unter Rekurs auf die Studie "Literarische Ästhetik" von P. V. Zima (2. Aufl., 1995).

Zima geht von der These aus, "daß die wichtigsten Gegensätze innerhalb der modernen Literaturwissenschaft als Auseinandersetzungen um die Hegelische und die hegelianische Ästhetik aufzufassen sind."³¹³ Eine solche Ästhetik ist für ihn "jede Theorie, die versucht, das (literarische) Kunstwerk mit einem begrifflichen Äquivalent (Weltanschauung, Ideologie) zu identifizieren." (ebd.) Diese Auffassung, welche Zima als "Heteronomie" (15) oder "Logozentrismus" (26) bezeichnet, habe ihren Ausdruck gefunden in der "klassizistische[n] Definition des Kunstwerks als einer harmonischen und eindeutig bestimmbaren (monosemen) Totalität."³¹⁴

Es wird sich sagen lassen, daß hiermit in der Tat ein wesentlicher Aspekt der klassischtraditionellen Ästhetik und dem damit übereinstimmenden Ideal-Realismus Musils markiert ist. Der Großteil von Musils Dramenkritik erschöpft sich – wie zu sehen war – in der isolierten und mehr oder weniger explizit philosophischen Bewertung des begrifflich-ideellen Gehaltes (= "Weltanschauung, Ideologie"). Und hierein ist selbst die Seite der sinnlichen Darstellung einbezogen, insofern sie die abstrakte Idee konkretisiert. Der ästhetische Genuß ist im wesentlichen ein epistemisch-intellektueller – die *Inhaltsebene* steht im Vordergrund.

Mit dem Terminus *Inhaltsebene* ist der eine Pol einer bei Zima grundlegenden kategorialen Opposition genannt, dessen Pendant die *Ausdrucksebene* darstellt (vgl. 5ff.). Das Entscheidende besteht darin, daß der auf begriffliche Eindeutigkeit gehenden Inhaltsästhetik Hegelscher Provenienz bei Zima die *Ästhetik des Ausdrucks*

³¹³ A.a.O., 1; die folgenden Seitenzahlen (in Klammern) beziehen sich auf op. cit. Das Buch von Zima hat, wie der Titel zum Ausdruck bringt, die Ästhetik der Literatur zum Thema; davon sind aber die hier allein relevanten Einleitungskapitel bei ihm insofern nicht betroffen, als sie die Ästhetik bzw. Kunst zugleich noch allgemein behandeln. Hinzuweisen ist darauf, daß Zima nur Theoretiker (Philosophen und Literaturwissenschaftler) in seine Untersuchung einschließt, was die Relevanz seiner Thesen für den vorliegenden Kontext aber nicht beeinträchtigt.

³¹⁴ S. 27. "Heteronomie" meint die inhaltliche Prägung des Kunstwerks durch außerhalb seiner formulierte Begriffssysteme ("Weltanschauung, Ideologie"), in die allein – umgekehrt – der Rezipient es auch aufzuschlüsseln hat (= "Logozentrismus"), und zwar in eindeutiger, "monosemer" Weise. Zum "Monosemiopostulat" der Hegeischen Position vgl. a.a.O., 28.

gegenübergestellt wird. Diese sei gerade durch *Vieldeutigkeit* bzw. *Begriffslosigkeit* gekennzeichnet: "Das Kunstwerk bedeutet stets von neuem und entzieht sich dadurch der Definition." (10)

Diese Position sieht Zima idealtypisch formuliert in der Kunsttheorie von *Kant*, wonämlich das Kunstwerk "als 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' oder als keinem 'Begriff adäquates' Gebilde" aufgefaßt sei (3). Und wenn Zima die Reduktion aller historisch anschließenden Ästhetiken auf das Schema: Kant oder Hegel, auch als "eine unzulässige Vereinfachung" zurückweist (1), so spricht er dem "Gegensatz zwischen Kant und Hegel" theoriegeschichtlich doch eine zentrale Rolle zu, "weil er zwei extreme Positionen zum Ausdruck bringt, zwischen denen die moderne Literaturwissenschaft oszilliert." (2)

Die Sachhaltigkeit dieses binären Modells einmal vorausgesetzt, wäre zu fragen, ob *Musils* ästhetische Janusköpfigkeit darauf abbildbar ist. Da aber die Hegel-Stelle bereits mit der idealrealistischen Konzeption hat besetzt werden können, spitzt sich die Frage darauf zu, ob die Andersheits-Theorien mit dem Kant-Pol zu identifizieren sind.

Die Antwort kann hier nicht umfassend ausgeführt werden. Doch sei als die entscheidende *Übereinstimmung* hingewiesen auf das der Irratioñiditäts- und der aZ-Theorie gemeinsame polemische Verhältnis gegenüber der formelhaften Eindeutigkeit der Alltagsrealität, und zwar zugunsten "unendlicher Tatsachen" bzw. totaler Grenzenlosigkeit.³¹⁵ Hierher passen auch die am Ausdruck orientierten *wirkungs*ästhetischen Momente in den Theaterschriften (vor allem in der Zustandskonzeption). Allerdings ist diese Kant-Lästigkeit nicht unumschränkt. Denn in beiden Andersheit-Theorien sollten ja in Form artikulierbarer Bedeutung Realitäts- und d. h. Eindeutigkeitsbezüge integriert werden.

Indem so immerhin wahrscheinlich ist, daß Zimas Oppositionsmodell im ästhetischen Denken Musils auszumachen ist, ergibt sich umgekehrt die Perspektive auf die – wahrhaft tragische – Zerrissenheit in der Person unseres Autors. Musils theoretisches Bemühen stellt sich damit nämlich als ein Ringen mit den beiden Gliedern *einer Antinomie* dar: mit der begrifflichen und der unbegrifflichen Auffassung von Kunst. Dabei scheint er von einem aufs andere zu kommen, ohne beide je vereinigen zu können.³¹⁶

Ausgehend von der These Zimas, wäre die Widersprüchlichkeit in Musils Theorielage sonach keine zufällige, sondern eine typische, ja unvermeidliche. Damit aber wäre Musil nicht nur in gewisser Weise persönlich gerechtfertigt, sondern sein Problem in einen größeren historischen wie systematischen Zusammenhang einbezogen.

³¹⁵ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch Musils Berufung auf Kant in seiner Polemik gegen "die Ästhetik unserer klassischen Zeit" (GW, S. 1140f., s.o. B, 1.2.) – Auch Goethes von Musil zitierte Anschauung von der "Unausschöpfbarkeit", d.h. Polysemie' des Kunstwerks ist hier zu nennen.

³¹⁶ Diese Antinomie ist im Kern die Kantische, wie sie Musil bekannt ist – siehe Fußnote 32 – und auch von Zima zitiert wird: a.a.O., 19f.

Dasselbe Schicksal – nämlich das Opfer jener Antinomie zu sein – müßten dann aber auch Musils betrachtete Dramen teilen. Denn zumindest "Die Schwärmer" erwiesen sich ja, nach Inhalt und Form durch den Gegensatz von Bestimmtheit und Unbestimmtheit bzw. Weltaussage und Weltflucht gekennzeichnet zu sein.

Spätestens hier ergäbe sich auch der Anschluß an die in diesem Zusammenhang zurückzustellende Diskussion um "das moderne Drama". Dabei bestünde auch die Notwendigkeit einer Verknüpfung der spezifisch *systematischen* Perspektive (Kant versus Hegel) mit der *dramenhistorischen* (traditionelles versus modernes Drama).

Und zuletzt bliebe die Bühnengeschichte von den "Schwärmern" und "Vinzenz" auf ihren Umgang mit der Problematik Musils zu befragen. Um in diesem Sinne abschließend eine kontroverse Vorgabe zu machen:

Der Theaterkritiker Heinz Beckmann rezensiert am 1.7.1955 im "Rheinischen Merkur" die erste Nachkriegsaufführung und die zweite Inszenierung der "Schwärmer" überhaupt aus dem "Landestheater Darmstadt". Unter der Überschrift "Unbestimmte Kommas des Nichts" heißt es unter anderem³¹⁷:

"Es ist fast aussichtslos, über ein Theaterstück berichten zu wollen, dessen Absicht darin besteht, alle Greifbarkeiten eines 'eingelebten Lebens' ungreifbar zu machen, zu verdächtigen und solange zu verschieben, bis die Lüge für die Wahrheit steht, bis die Liebe als die einzige Beziehung erkannt wird, die zwischen Mann und Frau nicht vorkommt, und bis jedem Satz, der eben behauptet wurde, binnen drei Minuten von der gleichen Person radikal widersprochen wird."

Dagegen heißt es bei Hans Neuenfels – dem Regisseur einer der beiden vielumjubelten "Schwärmer"-Aufführungen aus dem Musil-Jahr 1980 – in dem Essay zu seinem umstrittenen "Schwärmer"-Füm von 1985:

"Robert Musils Schauspiel *Die Schwärmer* ist eines der wichtigsten Dramen des 20. Jahrhunderts, wenn nicht das wichtigste, das die deutschsprachige Literatur bislang besitzt. Zeitgenössischer ist für das Theater nie über die Beziehung Mann – Frau oder über ihre Nicht-Beziehung, über den Mann allein, über Identität und ihren Verlust, über Was-ist-Zeit und Was-ist-Realität nachgedacht worden, als in diesem scharfen und reichen Entwurf Musils von 1921."

³¹⁷ Heinz Beckmann: Nach dem Spiel. Theaterkritiken 1950-1962. München/Wien 1963. S. 139f. Das anschließende Neuenfels-Zitat wird zitiert nach Strutz/Strutz (Hrsg.) 1985, 7.

Literatur

I) Textausgaben

(Siehe auch *die Vorbemerkung, u.a. zur Zitierweise*)

Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1978. Bde. 6-9.

- **ders.:** Tagebücher. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1976.

- **ders.:** Tagebücher. Anmerkungen, Anhang, Register. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1976.

- **ders.:** Briefe 1901-1942. Hrsg. v. Adolf Frisé unter Mithilfe von Murray G. Hall. Reinbek b. Hamburg 1981.

- **ders.:** Briefe 1901-1942. Kommentar, Register. Hrsg. v. Adolf Frisé unter Mithilfe von Murray G. Hall. Reinbek b. Hamburg 1981.

- **ders.:** Literarischer Nachlaß. Hrsg. v. Friedbert Aspöckl, Karl Eibl, Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1992. (CD-ROM)

II) Sekundärliteratur

(weitere Titel befinden sich ggf. in den Fußnoten)

Albertsen, Elisabeth: Ratio und „Mystik“ im Werk Robert Musils. München 1968.

Althaus, Horst: Zwischen Monarchie und Republik. Schnitzler, Hofmannsthal, Kafka, Musil. München 1976.

Altmann, Volkmar: Totalität und Perspektive. Zum Wirklichkeitsbegriff Robert Musils im MoE. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1992.

Ambros, Gerda: Robert Musils Schwärmer – entfernte Biographien. In: Strutz/Strutz (Hrsg.) 1985. S. 78-94.

Anders, Hans Joachim: Zum tragischen Idealismus bei Friedrich Hebbel. In: Grimm 1981 (Hrsg.). S. 25-42.

Anz, Thomas: Expressionismus. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994. S. 142-152.

Arntzen, Helmut: Wirklichkeit als Kolportage. Zu drei Komödien von Georg Kaiser und Robert Musil. In: ders.: Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt a.M. 1971. S. 305-322. Auch in: DVjs 36 (1962). S. 544-561.

- **ders.:** Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. München 1980. – Zitiert als Arntzen 1980a.

- **ders.:** Symptomen-Theater. Robert Musil und das Theater seiner Zeit. In: Literatur und Kritik 15 (1980). S. 598-606.-Zitiert als Arntzen 1980b.

- **ders.:** Musil-Kommentar zu dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. München 1982.

Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 7. Aufl.

Bern/München 1982.

Balme, Christopher (Hrsg. u. Komm.): Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform. Würzburg 1988.

Bauer, Sibylle, u. Ingrid Drevermann: Studien zu Robert Musil. Köln/Graz 1966.

Bauer, Sibylle: Ethik und Bewußtheit. In: Bauer/Drevermann 1966. S. 3-119.

Baumann, Gerhart: Zur Erkenntnis der Dichtung. Bern/München 1965.

Baur, Uwe, u. Elisabeth Castex (Hrsg.): Robert Musil, Untersuchungen. Königstein i.T. 1980.

Bausinger, Wilhelm: Robert Musil und die Ablehnung des Expressionismus. In: Studi Germanici 3 (1965), S. 383-389.

Bayerdörfer, Hans-Peter, Karl Otto Conrady, u. Helmut Schanze (Hrsg.): Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Tübingen 1978.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Theater und Bildungsbürgertum zwischen 48er Revolution und Jahrhundertwende. In: Lepsius, M. Rainer (Hrsg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 3. Stuttgart 1992. S. 41-64.

- **ders.**: Komödie. In: Borchmeyer/Žmegač (1994). S. 224-230.

Bentley, Eric: Das lebendige Drama. Eine elementare Dramaturgie. Velber b. Hannover 1967.

Berghahn, Wilfried: Robert Musil. Reinbek b. Hamburg 1963.

Böhme, Hartmut: Anomie und Entfremdung. Literatursoziologische Untersuchungen zu den Essays Robert Musils und seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Kronberg i. Ts. 1974.

Borchmeyer, Dieter, und Viktor Žmegač (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2. Aufl. Tübingen 1994.

Borchmeyer, Dieter: Naturalismus. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994. S. 309-318. – Zitiert als Borchmeyer 1994a.

- **ders.**: Neuklassik. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994. S. 331-334. – Zitiert als Borchmeyer 1994b.

Braun, Wilhelm: Musils „Die Schwaermer“. In: Publications of the Modern Language Association 80 (1965). S. 292-298.

- **ders.**: Musils „Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“. In: Musil-Forum 9 (1983). S. 173-178.

Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jh. Reinbek b. Hamburg 1988.

- **ders.**: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b. Hamburg 1990.

Brokoph-Mauch, Gudrun (Hrsg.): Beiträge zur Musil-Kritik. Bern/Frankfurt a.M. 1983.

Brosthaus, Heribert: Robert Musils 'wahre Antithese'. In: Wirkendes Wort 14 (1964). S. 120f.

Cambi, Fabrizio: Musil und der Expressionismus. In: Strutz/Strutz (Hrsg.) 1983. S. 59-73.

Cases, Cesare: Peter Szondi „Theorie des modernen Dramas“. In: ders.: Stichworte zur deutschen Literatur, I Kritische Notizen. Wien/Frankfurt a.M./Zürich 1969. S.367ff.

Charriere-Jacquín, Marianne: Musils Schwärmer: Lebenskampf? Kartenspiel? Kammermusik? In: Strutz/ Strutz (Hrsg.) 1985. S. 24-43.

Corino, Karl: Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten. Reinbek 1988.

De Tullio, Chiara: Die „Schwärmer“ in der Musil-Literatur. Forschungsbericht. In: Musil-

Forum 15 (1989). S. 18-38.

Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater. 2. Aufl. München 1979.

Deutsch, Sibylle: Der Philosoph als Dichter: Robert Musils Theorie des Erzählens. Saarbrücken 1993.

Dietrich, Margret: Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive. Stuttgart 1961.

Drevermann, Ingrid: Wirklichkeit und Mystik. Eine Untersuchung des „anderen Zustands“ in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. In: Bauer/Drevermann 1966. S.123-242.

Ebert, Gerhard: Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Berlin 1991.

Eibl, Karl: „Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten“. Zur Kontinuität der 'Kunstperiode' von Goethe zu Musil. In: Baur/Castex (Hrsg.): 1980. S. 127-138.

Erhart, Claus: Der ästhetische Mensch bei Robert Musil. Vom Ästhetizismus zur schöpferischen Moral. Innsbruck 1991.

Esslin, Martin: Musil's Plays. In: Huber, Lothar u. John J. White (Hrsg.): Musil in Föcus. London 1982. S.23-40.

Fischer, Jens Malte: Karl Kraus. Studien zum „Theater der Dichtung“ und Kulturkonservatismus. Kronberg i.Ts. 1973.

- **ders.:** Karl Kraus. Stuttgart 1974.

- **ders.:** Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978.

- **ders.:** Decadence. In: Propyläen Geschichte der Literatur. Bd. 5. Frankfurt a.M. 1984. S. 559-581.

- **ders.:** Phantastische Literatur. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994. S. 344-346.

Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen 1990.

- **dies:** Kurze Geschichte des deutschen Theater. Tübingen/Basel 1993.

Freese, Wolfgang: Robert Musil als Realist. In: Literatur und Kritik 89 (1974). S. 514-544. **Freese, Wolfgang (Hrsg.):** Philologie und Kritik (= Musil-Studien 7). München/Salzburg 1981.

- **ders.:** Aspekte und Fragen zum Problem eines musilschen Realismus in den zwanziger Jahren. In: Freese 1981 (Musil-Studien 7). S. 247-260.

Fritz, Axel: Robert Musil als Dramatiker. In: Österreichische Dramatik auf schwedischen Bühnen. Robert Musil als Dramatiker. Zwei Vorträge. Stockholm 1981 (= Schriften des Deutschen Instituts, Universität Stockholm, 11). S. 29-46.

Fritz, Horst: Impressionismus. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994. S. 203-207. – Zitiert als Fritz 1994a.

- **ders.:** Symbolismus. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994. S. 413-419. – Zitiert als Fritz 1994b.

Galle, Roland: Hegels Dramentheorie und ihre Wirkung. In: Hinck (Hrsg.) 1980. S. 259-272.

Goethe, Johann Wolfgang: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. (= Bd. 12 von „Goethes Werke“, Hamburger Ausgabe). 8. Aufl. München 1978.

Goltschnigg, Dietmar: Mystische Tradition im Roman Robert Musils.

Heidelberg 1974.

- **ders.:** Theoretische und historische Aspekte der Komödie „Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“. In: Hickman (Hrsg.) 1991. S.151-171.

Gradischnig, Hertzwig: Das Bild des Dichters bei Robert Musil (= Musil-Studien 6). München/Salzburg 1976.

Gregor, Joseph: Geschichte des österreichischen Theaters. Wien 1948.

Grimm, Reinhold: Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik. Kronberg i. Ts. 1978.

Grimm, Reinhold (Hrsg.): Deutsche Dramentheorien. Bd. 1. 3. Aufl. Wiesbaden 1980. Bd. 2. 3. Aufl. Wiesbaden 1981.

Hagmann, Franz: Aspekte der Wirklichkeit im Werke Robert Musils. Bern 1969.

Haider-Pregler, Hilde: Theater und Schauspielkunst in Österreich. Wien 1972.

Hall, Murray G.: Robert Musil und die Wiener Presse. Mit zwei unbekannten Theaterkritiken. In: Literatur und Kritik 9 (1974). S. 368-380.

- **ders.:** Kurzkommentar zum Musil-Text „Noch einmal Theaterkrise und Theatergesundung“. In: Musil-Forum 2 (1976). S. 153-156.

Hammer, Klaus (Hrsg.): Dramaturgische Schriften des 19. Jh.s. Bd. 1. Berlin 1987.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Vorlesungen über die Ästhetik. (= Bd. 13-15 von „Werke“, Suhrkamp-Ausgabe). Frankfurt a.M. 1986.

Henninger, Peter: Die Wende in Robert Musils Schaffen: 1920-1930 oder die Erfindung der Formel. In: Brokoph-Mauch, Gudrun (Hrsg.): Essayismus und Ironie. Tübingen 1992. S.91-104.

Henrich, Dieter: Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik. In: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. München 1969. S. 128-134.

Hermann, Jost: Depravierter Idealismus. Dramentheorie um die Jahrhundertwende. In Grimm (Hrsg.) 1981. S. 111-128.

Heydebrand, Renate von: Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Münster 1966.

Hickman, Hannah: The Mature Writer: Essays, The Visionaries and Vincent and the Mistress of Important Men. In: dies.: Robert Musil and the Culture of Vienna. Beckenham 1984. S.97-132.

Hickmann, Hannah (Hrsg.): Robert Musil and the Literary Landscape of his Time. Chippenham 1991.

Hinck, Walter (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf 1980.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Darmstadt/Basel 1971ff. , - Zitiert als HWdPh.

Jesch, Jörg: Robert Musil als Dramatiker. In: Text + Kritik 21/22 (1968). S. 26-33.

Kafitz: Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus. 2 Bd. Königstein i.Ts. 1982.

Kafitz, Dieter (Hrsg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen 1991.

Kaiser, Ernst, u. Eithne Wilkins: Robert Musil. Eine Einführung in das Werk. Stuttgart 1962.

Karthauss, Ulrich: Der andere Zustand: Zeitstrukturen im Werke Robert Musils. Berlin 1965.

- **ders.:** Robert Musil und der poetische Realismus. In: Freese (Hrsg.) 1981. S. 223-246

- **ders.:** War Musil Realist? In: Brokoph-Mauch (Hrsg.) 1983. S.13-24.

- **ders.:** Musils Theaterbegriff. In: Strutz/Strutz (Hrsg.) 1985. S. 10-23.
- Kayser, Wolfgang:** Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur. Hamburg 1959.
- Keller, Werner (Hrsg.):** Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt 1976.
- Kimpel, Dieter:** Hugo von Hofmannsthal: Dramaturgie und Geschichtsverständnis. In: Grimm (Hrsg.) 1981. S. 129-153.
- Koebner, Thomas:** Das Drama der Weimarer Republik. In: Hinck (Hrsg.) 1980. S. 401-417.
- Kohl, Stefan:** Realismus: Theorie und Geschichte. München 1977.
- Kühne, Jörg:** Das Gleichnis. Studien zu inneren Form von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Tübingen 1968.
- Kümmerling, Bettina:** Robert Musil-Forschung 1973-1987. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 20 (1987). S. 540-570.
- Laermann, Klaus:** Eigenschaftslosigkeit. Reflexionen zu Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Stuttgart 1970.
- Leitgeb, Christoph:** Gattungspoetik bei Robert Musil: Drama und Novelle in Theorie und Praxis. Diss. Masch. Salzburg 1991.
- Lessing, Gotthold Ephraim:** Hamburgische Dramaturgie. In: Schriften I (= Bd. 2 von „Lessings Werke“, Insel-Ausgabe). Frankfurt a.M. 1967.
- Luserke, Matthias:** Wirklichkeit und Möglichkeit. Modaltheoretische Untersuchungen zum Werk Robert Musils. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1987.
- **ders.:** Robert Musil. Stuttgart 1995.
- Marinoni, Bianca Cetti:** Verfremdungseffekte bei Musil als Stücke-Schreiber. In: Strutz (Hrsg.) 1986. S. 104-132.
- **dies.:** „Liebe ist gar nie Liebe“. Zum Verhältnis von Liebesthematik und dramatischer Struktur in Musils Theater. In: Studi Tedeschi 30 (1987). S.1-36.
- **dies.:** Denken im Drama. Zu Robert Musils Stück „Die Schwärmer“. In: Rapial. Jg.1 (1991) Hf.1. Klagenfurt. S.4-7.
- **dies.:** Essayistisches Drama. Die Entstehung von Robert Musils Stück „Die Schwärmer“. München 1992.
- Martin, Günther:** Musil und Goethe. In: Musil-Forum 17/18 (1991/92). S. 206-227.
- Martini, Fritz:** Realismus. In: Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin/New York 1977 (2. Aufl.). S. 343- 365.
- Meister, Monika:** Der Theaterbegriff Robert Musils. Ein Beitrag zur ästhetischen Theorie des Theaters. Diss. Masch. Wien 1979.
- **dies.:** „Anderer Zustand“ und ästhetische Erfahrung. In: Baur/Castex (Hrsg.) 1980. S.152-161. -Zitiert als Meister 1980a.
- **dies.:** Robert Musil als früher Kritiker der Kulturindustrie. In: Musil-Forum 6 (1980). S.157-170. -Zitiert als Meister 1980b.
- **dies.:** Robert Musils Zeitgenossen im Spiegel seiner Kritik. In: Maske und Kothurn 26Jg. (1980). S. 271-287. -Zitiert als Meister 1980c.
- **dies.:** Zur Theaterkritik Robert Musils. In: Freese (Hrsg.) 1981. S. 149-176.
- **dies.:** Der "andere Zustand" in der Kunstwirkung. In: Brokoph-Mauch (Hrsg.): 1983. S.237-255.

- Melchinger, Siegfried:** Drama zwischen Shaw und Brecht. Ein Leitfaden durch das zeitgenössische Schau-Spiel. 5. Aufl. Bremen 1963.
- **ders.:** Die Brücke zum Imaginären. Der Kritiker und sein Theater: Robert Musil. In: Theater heute 6 (1965), Nr. 11. S.38-40.
- Mennemeier, Franz Norbert:** Modernes Deutsches Drama. Bd. 1:1910-1933. München 1979 (2. Aufl.)
- **ders.:** Drama. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994. S. 89-101.
- Mennemeier, Hans Norbert, u. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.):** Drama und Theater der europäischen Avant-garde. Tübingen/Basel 1994.
- Michael, Friedrich, u. Hans Daiber:** Geschichte des deutschen Theaters. Frankfurt a.M. 1990
- Monti, Claudia:** Musils „Ratioid“ oder Wissenschaft als Analogie der Ratio. In: Brokoph-Mauch (Hrsg.) 1983. S. 237-256
- Müller, Gert:** Dichtung und Wissenschaft. Uppsala 1971.
- Müller, Joachim:** Goethes Dramentheorien. In: Grimm (Hrsg.) 1980. S. 157-195.
- Naganowski, Egon:** „Vinzenz“ oder der Sinn des sinnvollen Unsinn. In: Baur, Uwe, u. Dietmar Goltschnigg (Hrsg.): Vom „Törleß“ zum „MoE“ (= Musil-Studien 4). München 1979. S. 89-122.
- **ders.:** Robert Musils „Vinzenz“, der Dadaismus und das Theater des Absurden. In: Brokoph-Mauch (Hrsg.) 1983. S.63-74.
- **ders.:** Die Schwärmer als Bühnenstück. In: Strutz/Strutz (Hrsg.) 1985. S. 62-77.
- Oczipka, Michael:** Die Verwirklichung des 'anderen Zustands' in den Stücken Robert Musils. Diss. Masch. Wien 1972.
- Payne, Philip:** Robert Musils Works, 1906-1924. A critical introduction. Frankfurt a.M./Bern/New York 1987.
- Perger, Arnulf:** Grundlagen der Dramaturgie. Graz/Köln 1952.
- Pike, Burton:** Robert Musil. An Introduction to his Work. New York 1961.
- Rasch, Wolfdietrich:** Robert Musils Komödie „Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“. In: Steffen, Hans (Hrsg.): Das deutsche Lustspiel. Bd. 2. Göttingen 1969. S. 159-179.
- Reinhardt, Hartmut:** Hebbels Dramatik. In: Hinck (Hrsg.) 1980. S. 244-251.
- Reinhardt, Stephan:** Studien zur Antinomie von Intellekt und Gefühl in Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Bonn 1969.
- **ders.:** Jahre ohne Synthese. Anmerkungen zu den Essays Robert Musils. In: Text+Kritik 21/22 (1972). S.40-48.
- Reis, Gilbert:** Musils Frage nach der Wirklichkeit. Königstein i.Ts. 1983.
- Reniers-Servranckx, Annie:** Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen. Bonn 1972.
- Rogowski, Christian:** „Das muß ein Ende haben!“ Reflections on the End of Musil's „Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“. In: Musil-Forum 15 (1989). S. 39-59.
- **ders.:** Seduced Seducers: Strindberg as Intertext in Robert Musil's Comedy „Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990), Nr.3, S. 549-559.
- **ders.:** Diskursdramaturgie als dramatischer Diskurs. Zu Robert Musils „Die Schwärmer“. In: Rapial 1 (1991), Hf.3. Klagenfurt. S.3-5.
- **ders.:** Implied Dramaturgy: Robert Musil and the Crisis of Modern Drama. Riverside 1993. -Zitiert als Rogowski 1993a.

- **ders.:** „Die alten Tragödien sterben ab." Musils „Schwärmer" als Kritik des zeitgenössischen Theaters. In: *Modern Austrian Literature* 26/2 (1993). S.63-89. – Zitiert als RogowsK 1993b.
- **ders.:** *Distinguished Outsider: Robert Musil and his Critics.* Columbia 1994.
- Rössner, Michael:** *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies: zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt a.M. 1988.
- Roth, Marie-Louise:** In: *Robert Musil: Theater. Kritisches und Theoretisches.* Reinbek 1965.
- **dies.:** *Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters.* München 1972.
- Schaffnit, Hans Wolfgang:** *Mimesis als Problem. Studien zu einem ästhetischen Begriff der Dichtung aus Anlaß Robert Musils.* Berlin 1971.
- Schanze, Helmut:** *Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890).* Frankfurt a.M. 1973.
- **ders.:** *Theorie des Dramas im „Bürgerlichen Realismus".* In: Grimm (Hrsg.) 1981. S. 67-82.
- Scharang, Michael:** *Musils Dramatik.* In: *Wort in der Zeit* 10 (1964), Nr. 11. S. 36-45.
- **ders.:** *Robert Musil – Dramaturgie und Bühnengeschichte.* Diss. Masch.Wien 1965. – Zitiert als Scharang 1965a.
- **ders.:** *Robert Musils theatralische Sendung.* In: *Theater und Zeit* 13 (1965/66), Nr.4. S.53-60. Auch in: *Forum* 12 (Wien 1965). S.255-258.- Zitiert als Scharang 1965/66.
- Scheit, Gerhard:** *Am Beispiel von Brecht und Bronnen. Krise und Kritik des modernen Dramas.* Wien/Köln/ Graz 1988.
- Schlunk, Wolfgang:** *Hegels Theorie des Dramas.* Diss. Tübingen 1936.
- Schneider, Günther:** *Untersuchungen zum dramatischen Werk Robert Musils.* Bern 1983.
- Schulz, Gerhard:** *Zur Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus.* In: Grimm (Hrsg.) 1981.S. 83-110.
- Schwerte, Hans:** *Deutsche Literatur im Wilhelminischen Zeitalter.* In: *Wirkendes Wort* 14. Jg. (1964). S.254-272.
- Sokel, Walter H.:** *Robert Musils Kampf um die Mimesis. Zur Poetologie seiner Anfänge.* In: *Musil-Forum* 10 (1984). S. 238-241.
- Söring, Jürgen:** *Musils poetischer Brückenschlag. Vom Wesens-Vollzug der Dichtung.* In: *Strutz/Strutz* (Hrsg.) 1984. S. 22-43.
- Stefanek, Paul:** *Theater zwischen Utopie und Krise. Zur Theaterkritik und Theaterästhetik Robert Musils.* In: *Maske und Kothurn* 19 (1973). S. 304-320.
- **ders.:** *Illusion, Ekstase, Erfahrung. Zu Robert Musils Essay „Ansätze zu neuer Ästhetik".* In: *Modern Austrian Literature* 9 (1976). S. 155-167.
- **ders.:** *Robert Musils Posse „Vinzenz" und die Tradition der Komödie.* In: *Musil-Forum* 6 (1980). S.25-42. -Zitiert als Stefanek 1980a.
- **ders.:** *Musils Posse 'Vinzenz' und das Theater der Zwischenkriegszeit.* In: *Maske und Kothurn* 26 (1980). S. 249-270. -Zitiert als Stefanek 1980b.
- **ders.:** *Musils Posse „Vinzenz" und das Theater.* In: *Freese, Wolfgang* (Hrsg.): *Philologie und Kritik.* München 1981. S. 111-148.
- **ders.-** *Musil und das Theater – 60 Jahre nach dem Essay Der 'Untergang' des Theaters.* In:

- Strutz/Strutz (Hrsg.) 1985. S. 44-61. – Zitiert als Stefanek 1985a.
- **ders.:** Lesedrama? – Überlegungen zur szenischen Transformation „bühnenfremder“ Dramaturgie. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung. Tübingen 1985. S.133-145. – Zitiert als Stefanek 1985b.
 - Strutz, Josef u. Johann Strutz (Hrsg.):** Robert Musil und die kulturellen Tendenzen seiner Zeit (= Musil-Studien 11). München/Salzburg 1983.
 - **dies. (Hrsg.):** Robert Musil – Literatur, Philosophie, Psychologie (= Musil-Studien 12). München 1984.
 - **dies. (Hrsg.):** Robert Musil – Theater, Bildung, Kritik (= Musil-Studien 13). München 1985.
 - Strutz, Josef (Hrsg.):** Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann (= Musil-Studien 14). München 1986.
 - **ders.:** Von der biegsamen Dialektik. Notiz zur Bedeutung Kants, Hegels und Nietzsches für das Werk Musils. In: Strutz/Strutz (Hrsg.) 1984. S. 11-21.
 - **ders.:** Die beiden Bäume des Lebens. Zur Poetik Robert Musils. In: Rapiel 1.1991, 4. Klagenfurt. S.1-6.
 - Szondi, Peter:** Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt a.M. 1963.
 - **ders.:** Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Frankfurt a.M. 1974. S. 11-265.
 - Tiebel, Ursula:** Robert Musils Wege zum „Dichter-Theater“. Diss. Erlangen-Nürnberg 1978.
 - **dies.:** Theater von außen. Robert Musil als Kritiker. Rheinfelden 1980.
 - Venturelli, Aldo:** Robert Musil und das Projekt der Moderne. Frankfurt a.M./Bern/ New York/Paris 1988.
 - Wagner-Egelhaaf, Martina:** Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jh. Stuttgart 1989.
 - Wallner, Friedrich:** Musil als Philosoph. In: Strutz/Strutz (Hrsg.) 1983. S. 93-109.
 - **ders.:** Das Konzept einer Philosophie als Dichtung und einer Dichtung als Philosophie. In: Strutz, Josef (Hrsg.): Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte (= Musil-Studien 15) München 1987. S. 134-144.
 - Werling, Susanne:** Handlung im Drama. Frankfurt a.M./Bern/ New York/Paris 1989.
 - Wiese, Benno von (Hrsg.):** Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zu Klassik. Tübingen 1967.
 - **ders.:** Deutsche Dramaturgie des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1970.
 - Willemsen, Roger:** Das Existenzrecht der Dichtung. Zur Rekonstruktion der systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils. München 1984.
 - Zahlmann, Christel:** Die Dynamik der Leere. Zu Robert Musils Drama „Die Schwärmer“. In: Mauser, Wolfram (Hrsg.): Phantasie und Deutung. Würzburg 1986. S. 169-179.
 - Zeller, Rosmarie:** Musils Auseinandersetzung mit der realistischen Schreibweise. In: Musil-Forum 6 (1980). S. 128-144.
 - **dies.:** Musil und das Theater seiner Zeit oder Musils Ort in der Dramengeschichte. In: Hickman (Hrsg.) 1991. S.134-150.
 - Zima, Peter V.:** Robert Musil und die Moderne. In: Piechotta, Hans Joachim e.a. (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. Bd. 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die

Jahrhundertwende. Opladen 1994. S. 430-451.

- *ders.*: Literarische Ästhetik. 2. Aufl. Tübingen/Basel 1995.

Žmegač, Viktor (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 2 und 3. Königstein i.Ts. 1980 bzw. 1984.

- *ders.* (Hrsg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein i. Ts. 1981.

Žmegač, Viktor: Zur Poetik des expressionistischen Dramas. In Grimm (Hrsg.) 1981. S. 154-180.

- *ders.*: Moderne/Modernität. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.) 1994. S. 278-285.